

**REPRESENTASI PEREMPUAN DALAM BUDAYA PATRIARKI DI
JEPANG (ANALISIS TEKSTUAL PADA FILM *OSAKA ELEGY*)**

SKRIPSI

**Untuk Memenuhi Sebagian Persyaratan Memperoleh Gelar Sarjana Ilmu
Komunikasi pada Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Dengan Minat
Utama Komunikasi Massa**

Oleh:

**Oke Bobby Putra Santosa
(115120200111042)**



**PEMINATAN KOMUNIKASI MASSA
JURUSAN ILMU KOMUNIKASI
FAKULTAS ILMU SOSIAL DAN ILMU POLITIK
UNIVERSITAS BRAWIJAYA**

2018

LEMBAR PENGESAHAN SKRIPSI

Representasi Perempuan dalam Budaya Patriarki di Jepang

(Analisis Tekstual pada Film *Osaka Elegy*)

SKRIPSI

Disusun Oleh:

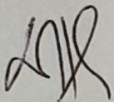
OKE BOBBY PUTRA SANTOSA

NIM. 115120200111042

Telah diuji dan dinyatakan LULUS dalam ujian Sarjana pada tanggal

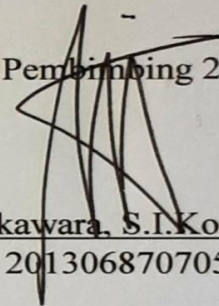
13 Juli 2018

Pembimbing 1



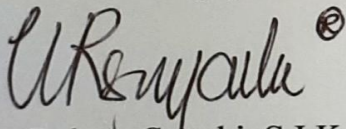
Vidya Pujarama, S.I.Kom, M.Communication
NIP. 198511302015042001

Pembimbing 2



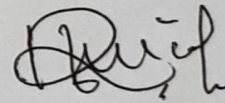
Sinta Swastikawara, S.I.Kom., M.I.Kom
NIK. 2013068707052001

Penguji 1



Wifka Rahma Syauki, S.I.Kom., M.Si
NIK. 2016078704152001

Penguji 2



Ika Rizki Yustisia, S.I.Kom., M.A
NIK. 2016078907022001

Mengetahui,
Dekan Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik



Prof. Dr. Unti Ludiando, S.E., M.Si.AK
NIP. 19690814 19940210 01

LEMBAR DAFTAR PENGUJI SKRIPSI

Skripsi ini telah diuji oleh tim penguji pada tanggal 13 Juli 2018 dengan daftar penguji sebagai berikut:

NO	NAMA	JABATAN PENGUJI
1	Widya Pujarama, S.I.Kom, M.Communication	Ketua Majelis Sidang
2	Sinta Swastikawara, S.I.Kom., M.I.Kom	Sekretaris Majelis Sidang
3	Wifka Rahma Syauki, S.I.Kom., M.Si.	Anggota Sidang Majelis Penguji 1
4	Ika Rizki Yustisia, S.I.Kom, M.A	Anggota Sidang Majelis Penguji 2

PERNYATAAN ORISINALITAS

Yang bertanda tangan dibawah ini:

Nama : Oke Bobby Putra Santosa

NIM : 115120200111042

Jurusan : Ilmu Komunikasi

Peminatan : Komunikasi Massa

Judul Skripsi : Representsasi Perempuan dalam Budaya Patriarki di Jepang (Analisis
Tekstual pada Film *Osaka Elegy*)

Dengan ini menyatakan:

1. Bahwa ini adalah karya asli saya, dan tidak ada bagian dari karya ini yang menyalin atau mengambil dari sumber atau orang lain. Hal-hal yang bukan karya saya, yaitu mengutip dari sumber tertentu atau karya orang lain, diberi tanda dan citasi yang ditujukan dalam daftar pustaka.
2. Tidak ada bagian dari karya ini yang telah dikumpulkan pada institusi lainnya dan untuk keperluan apapun.
3. Apabila dikemudian hari terbukti pernyataan saya tidak benar, maka saya bersedia menerima sanksi sesuai aturan hukum yang berlaku.



ang, 11 Juli 2018

Oke Bobby Putra Santosa

NIM. 115120200111042

ABSTRAK

Representasi Perempuan dalam Budaya Patriarki di Jepang (Analisis Tekstual pada Film *Osaka Elegy*). 2018. Oke Bobby Putra Santosa. Jurusan Ilmu Komunikasi. Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik. Universitas Brawijaya. Pembimbing: Widya Pujarama, S.I. Kom., M. Communication dan Sinta Swastikawara, S.I. Kom., M.I. Kom

Film sebagai media massa memiliki kekuatan dalam mengkonstruksi realitas yang ada, serta dapat menampilkan gambaran masyarakat ketika film itu dibuat. Meskipun film membawa ideologi pembuatnya, film tetap mengandung gambaran ulang fenomena yang ada di masyarakat. Gambaran yang ditampilkan film, dapat mempengaruhi definisi masyarakat mengenai realitas sosial zamannya.

Osaka Elegy merupakan salah satu film klasik Jepang yang bercerita tentang kehidupan perempuan dalam budaya patriarki. Hal penting dalam film ini adalah bagaimana perempuan dalam masyarakat patriarki pada era awal hadirnya perempuan dalam film coba direpresentasikan. Tujuan utama dari penelitian ini adalah untuk melihat bagaimana perempuan direpresentasikan dalam film ini dalam konteks masyarakat patriarki.

Metodologi penelitian ini adalah analisis tekstual. Data-data yang didapat diantaranya dari *shot-shot* film tersebut dianalisis dengan menggunakan teknik analisis tekstual Alan McKee. Konsep patriarki dan subordinasi perempuan serta teori komunikasi seperti teori representasi dan sinematografi digunakan sebagai alat bedah analisis penelitian ini, guna mengetahui representasi perempuan dalam budaya patriarki yang ada dalam film.

Penelitian ini menyimpulkan bahwa sutradara Kenji Mizoguchi merepresentasikan perempuan dalam filmnya sebagai yang subordinat, yang lebih rendah dibanding laki-laki. Subordinasi perempuan dalam film ini tampil dalam bentuk-bentuk pengendalian kehidupan perempuan oleh laki-laki. Laki-laki dapat mengontrol berbagai aspek kehidupan perempuan dan perempuan mematuhi.

Kata kunci: Analisis Tekstual, representasi, perempuan, film perempuan, film Osaka Elegy, film Jepang

ABSTRACT

Representation of Woman in Patriarchal Culture in Japan (Textual Analysis on *Osaka Elegy*). 2018. Oke Bobby Putra Santosa. Department of Communication Science. Faculty of Social and Political Sciences. University of Brawijaya. Supervisors: Widya Pujarama, S.I. Kom., M. Communication dan Sinta Swastikawara, S.I. Kom., M.I. Kom

As the mass media, film has the power to construct the existing reality, and could also shown the social situation of the peoples that was portrayed on the time it was made. Though film is an ideological mount for the filmmaker, film still comprise the the reconstruction of a phenomenon that was happen in the society. The situation that being pictured in a film could influence people's perspective on the existing social reality that being portrayed in the film.

Osaka Elegy is one of the Japanese classic that told the story of a woman within a patriarchal society and cultures. The important thing in this film is the potrayal and representation of woman in a patriarchal society that existed in a late silent era and early spoken era. The purpose of this research is to see the potrayal of woman and it's representation in a film within a context that is patriarchy society.

The methodology of this research is textual analysis. Research data that has been collected among others is the shots that was used in the film, and then analysing it using Alan Mckee's textual analysis. Patriarchy concept and woman subordination and also communication theory likes representation and cinematography was used as dissection tool on this research, for the purpose of understanding the woman representation within the patriarchy culture that exist in a film.

This research found that Kenji Mizoguchi as the director represent the woman in his film as the subordinate, that is woman in the lower social caste than men. Woman subordination in this film manifest in the form of control by men on the many aspect of the woman lives. The woman being obedience is the perfect form of control.

Keywords: Textual analysis, representation, women, women's film, Osaka Elegy film, Japanese film

KATA PENGANTAR

Skripsi ini disusun sebagai salah satu persyaratan dalam menyelesaikan studi akhir pada program Strata 1 Jurusan Ilmu Komunikasi Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Brawijaya. Penulis menyadari dalam proses penelitian dan penulisan skripsi ini tidak terlepas dari kerjasama dan dukungan dari berbagai pihak sehingga penulis mendapatkan banyak tambahan pengetahuan, pengalaman, dan kontribusi yang berharga. Oleh sebab itu, pada kesempatan ini penulis ingin mengucapkan terima kasih kepada:

1. Bapak Hari Santoso, Ibu Linda Fauziah, Verio Ananta Putra Santosa, Donny Putra Santosa dan Deddy Putra Santosa yang tidak pernah lelah memberikan dorongan semangat serta cinta kasih dan dukungan dalam bentuk lainnya.
2. Bapak Prof. Dr. Unti Ludigdo, S.E., M.Si.AK selaku Dekan Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Brawijaya.
3. Bapak Dr. Antoni, S.Sos., M. Si. selaku Ketua Jurusan Ilmu Komunikasi Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Brawijaya.
4. Bapak Dewanto Putra Fajar, S.Sos., M.Si selaku dosen pembimbing akademik, yang telah membimbing dan mendampingi penulis dari awal hingga akhir perkuliahan di Universitas Brawijaya.
5. Ibu Widya Pujarama, S.I.Kom., M.Comm. dan Ibu Sinta Swastikawara, S.I.Kom., M.I.Kom. selaku dosen pembimbing skripsi yang sudah sangat sabar membantu, memberikan solusi, dan bersedia menjadi tempat berkeluh kesah penulis selama proses penelitian ini dari awal hingga akhir.

6. Ibu Wifka Rahma Syauki, S.I.Kom., M.Si dan Ibu Ika Rizki Yustisia, S.I.Kom, M.A selaku dosen penguji skripsi yang telah bersedia menguji penulis dan memberikan kritik dan saran bermanfaat terkait penelitian ini.
7. Seluruh dosen Ilmu Komunikasi Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Brawijaya yang telah memberikan ilmu bermanfaat melalui proses pembelajaran di kelas, tugas praktek, *paper*, presentasi, kuis, dan lain sebagainya. Tanpa adanya hal-hal tersebut, penulis tidak akan memiliki pengetahuan dan kemampuan yang cukup mengenai kajian Ilmu Komunikasi hingga saat ini.
8. Teman-teman selama tinggal di Malang, Lalu Imaduddin Arifin, Wildan Adi Kara, Bergas Adhi Wijaya, Dimas Wahyu Prawira, Rifan Nevarismai, Doli Satrio Marbun, Ardhe Leonardo Manik, David Napitupulu, Lucky Landono, Satriyo Utomo, Benno Silalahi, Tsaqfan Fauzi, Surya Wibowo, Wahyu Teguh, Wahyu Puspitasari, Tomy Haryo, Tegar Rekso, Magesta, Dwi Rizkiono, Bintang Adiyaksa, Rikki PDMS, dan lain lain. Terimakasih atas segala bentuk dukungan dan wejangan kehidupan yang diberikan kepada penulis.
9. Kakak-kakak, teman-teman, dan adik-adik di Societo Sineklub yang tidak selalu tampak, tapi pasti selalu ada untuk mendoakan, menghibur, menyemangati setiap penulis kesusahan dan butuh hiburan.
10. Teman-teman satu bimbingan skripsi yang sudah mau membantu penulis menyelesaikan skripsi ini.
11. Teman-teman Ilmu Komunikasi 2011 yang sudah sama-sama berjuang dari awal hingga akhir perkuliahan.

12. Pihak-pihak lain yang tidak bisa disebutkan satu per satu. Terima kasih atas bantuan dan dukungannya dalam bentuk apapun sehingga skripsi ini dapat terselesaikan dengan baik.

Malang, 21 Juli 2018



DAFTAR ISI

ABSTRAK.....	i
ABSTRACT	ii
KATA PENGANTAR	iii
DAFTAR ISI	vi
DAFTAR TABEL.....	viii
DAFTAR BAGAN	ix
BAB I.....	1
PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang Masalah	1
1.2 Rumusan Masalah.....	15
1.3 Tujuan Penelitian	15
1.4 Manfaat Penelitian	15
BAB II	16
TINJAUAN PUSTAKA	16
2.1 Film Sebagai Media Representasi.....	16
2.2 Sinematografi dalam Film.....	19
2.3 Budaya Patriarki	23
2.3.1 Subordinasi Perempuan	28
2. 4 Perempuan dalam Film Jepang	33
2.5 Perempuan dalam Film Indonesia.....	37
2.6 Kerangka Pemikiran	40
2.7 Penelitian Terdahulu	42
BAB III	44
METODE PENELITIAN	44
3.1 Jenis Penelitian	44
3.2 Metode Penelitian	46
3.3 Fokus Penelitian.....	47
3.4 Sumber dan Jenis Data.....	48
3.5 Unit Analisis Data.....	49
3.6 Teknik Pengumpulan Data.....	50
3.7 Teknik Analisis Data	51

BAB IV	53
HASIL DAN PEMBAHASAN	53
4.1 Penyajian Data	53
4.1.1 Kendali Laki-laki terhadap Daya Produktif dan Tenaga Kerja Perempuan.....	53
4.1.2 Kendali Laki-laki terhadap Seksualitas Perempuan.....	63
4.1.3 Kendali Laki-laki terhadap Gerak Perempuan.....	67
4.2 Pembahasan	72
BAB V	83
PENUTUP	83
5.1 Kesimpulan	83
5.2 Saran	84
DAFTAR PUSTAKA.....	85
LAMPIRAN	89



DAFTAR TABEL

Tabel 2.1 Tabel Proses Representasi	18
Tabel 2.2 Jenis-jenis Shot dalam Sinematografi	21
Tabel 2.3 Jenis-jenis Angle dalam Sinematografi	22
Tabel 2.4 Penelitian Terdahulu Mica Vetri Agusta	39
Tabel 4.1 Ayako menerima uang sebagai istri simpanan Tuan Asai	55
Tabel 4.2 Pembicaraan Ayako dengan Nyonya Asai.....	57
Tabel 4.3 Pertemuan Ayako dengan Sachiko di stasiun kereta	78
Tabel 4.4 Ayako bersama Fujino di restoran	59
Tabel 4.5 Ayako duduk sendirian dan terpisah dengan keluarganya.....	60
Tabel 4.6 Pengucilan Ayako oleh keluarganya.....	61
Tabel 4.7 Pengusiran Ayako oleh Hiroshi	62
Tabel 4.8 Ayako meninggalkan rumah setelah diusir oleh keluarganya	63
Tabel 4.9 Tuan Asai meminta Ayako untuk menjadi istri simpanan.....	64
Tabel 4.10 Ayako menerima uang sebagai istri simpanan Tuan Asai	65
Tabel 4.11 Ayako bersama Fujino di restoran	68
Tabel 4.12 Ayako menolak tawaran Fujino	67
Tabel 4.13 Tuan Asai meminta istrinya untuk tetap di rumah.....	69
Tabel 4.14 Nyonya Asai memergoki Tuan Asai bersama Ayako	70
Tabel 4.15 Ayako sendirian menunggu Tuan Asai datang	71
Tabel 4.16 Pertemuan Ayako dengan Nishimura	72

DAFTAR BAGAN

Bagan 2.1 Bagan Kerangka Pemikiran	37
--	----



BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang Masalah

Patriarkat atau patriarki sering diartikan sebagai suatu adat pewarisan alur keturunan dari pihak ayah. Patriarki tidak pernah lepas dari asosiasinya dengan patrilineal, dengan ciri ayah sebagai pemegang kuasa dalam keluarga dan dalam beberapa adat menerapkan pewarisan nama belakang. Mengartikan atau menyamakan patriarki sebagai patrilineal bukanlah sebuah kesalahan, namun hanya merupakan kulit terluar dari makna konsep patriarki yang rumit. Istilah patriarki saat ini lebih sering digunakan untuk menunjukkan dominasi laki-laki, relasi kuasa antara laki-laki mendominasi perempuan, dan sistem yang menempatkan perempuan dinomor sekian (Bhasin, dalam Sultana, 2011). Patriarki menempatkan laki-laki sebagai pemegang kuasa tapi sekaligus akan mereduksi posisi perempuan menjadi minor. Patriarki adalah sistem dari struktur sosial yang menempatkan laki-laki dominan, menindas, dan mengeksploitasi terhadap perempuan (Walby, 1990).

Patriarki bukan terbentuk melalui satu peristiwa, melainkan dibangun melalui proses panjang hampir selama 2500 tahun (kira-kira sejak 3100 SM sampai 600 SM) dan sejumlah faktor yang melatarbelakangi pembentukan supremasi laki-laki seperti yang kita lihat hari ini (Lerner, dalam Sultana, 2011). Di belahan dunia manapun patriarki tetap langgeng, perempuan masih menjadi subordinasi tak terkecuali di

Jepang, negara dengan sejarah sebagai penganut sistem garis keturunan matriarki. Sebuah mitos Jepang mengatakan ‘dewa’ yang memulai dikenal sebagai “yang maha kuasa” (*unbroken and divine*) dan melahirkan cucu laki-laki sebagai kaisar pertama adalah perempuan (Allen, 1958). Perempuan memiliki peran yang ditinggikan sebagai pemberi garis keturunan. Pada masa lalu Jepang menganut matriarki, pada permulaan masa feodal, kaum perempuan dapat mewarisi hak milik dan mempunyai peran dalam sistem feodal (Reischauer, dalam Agusta, 2006). Kemudian perubahan peran perempuan dimulai semenjak Jepang dipengaruhi oleh paham *Konfusian* sekitar abad ketiga masehi yang datang dari China. *Konfusius* mengatakan perempuan harus patuh pada ayahnya ketika kecil, suaminya ketika menikah, dan anak laki-lakinya ketika tua (Allen, 1958). Hingga lahirlah pembagian peran laki-laki sebagai kepala rumah tangga dan perempuan yang bergantung pada laki-laki.

Perempuan Jepang dalam pernikahan juga tidak mendapat perlakuan yang baik. Pernikahan bagi perempuan hanya untuk melahirkan keturunan (yang menjadi penerus keluarga laki-laki) dan mengurus rumah tangga, kemudian jika seorang istri gagal melahirkan keturunan dia akan dikembalikan ke keluarganya (Kincaid, 2014). Hal ini merupakan andil dari paham *Konfusian* yang telah merubah budaya matriarki pada masa feodal menjadi budaya patriarki di Jepang. Bentuk lain subordinasi perempuan terlihat pada karakter kanji sebagai aksara tulis Jepang yang juga menampilkan bias gender. Peribahasa Jepang mengatakan ‘ketika tiga orang perempuan berkumpul maka itu keributan’. Peribahasa tersebut adalah gambaran dari bentuk karakter kanji 姦 (baca: *kashimashii*), yang memiliki makna ‘berisik’, yang terbentuk dari gabungan tiga

karakter kanji 女 (baca: *Onna*), yang bermakna ‘perempuan’ (Mustakim, 2012). Demikian juga Takemaru (dalam Mustakim, 2012) memberikan contoh bagaimana kata ‘istri’ dalam bahasa Jepang ditulis dengan kanji yang menggambarkan ‘seorang perempuan yang memegang sapu’.

Peran perempuan dalam *Konfusian* terbatas pada seorang istri yang bersikap patuh, bahkan perempuan bisa saja diceraikan jika cemburu dengan suaminya yang berselingkuh. Hal ini diperparah pada pemerintahan Shogun Tokugawa (1602-1868), perempuan tidak bisa memiliki properti dan inferior dari laki-laki dalam hal apapun (Friedman dalam Kincaid, 2014). Sampai pada periode pemerintahan berikutnya, akhir periode Meiji (1867-1912) semboyan “istri yang baik dan ibu yang bijaksana” masih terus dikampanyekan untuk membangun struktur sosial yang berusaha melanggengkan subordinasi perempuan (Goto-Jones, 2009).

Akan tetapi pada era Taisho (1912-1926) industrialisasi yang berlangsung amat cepat tahun 1920-an mendorong berkembangnya ekspresi-ekspresi sosial dalam berbagai bentuk seperti majalah, film, dan kafe. Budaya urban era 1920-an menciptakan kehidupan modern dan identik dengan perempuan mandiri dan masyarakat konsumtif. Hal ini merupakan pengaruh “*roaring twenties*” dari Amerika Serikat, yaitu masa ketika Amerika Serikat memiliki pertumbuhan ekonomi yang sangat baik dan kemunculan berbagai macam inovasi penunjang kehidupan hingga melahirkan masyarakat konsumtif. Pekerjaan domestik perempuan menjadi sedikit

demis sedikit berkurang dengan berkembangnya mesin dan teknologi rumah tangga seperti mesin cuci dan alat penghisap debu.

Budaya urban tersebut melahirkan fenomena sosial *moga* (*modern girl*) di Jepang, yaitu pekerja perempuan yang biasanya bekerja di bank, perkantoran dan pusat perbelanjaan (Wada-Marciano, 2008). Fenomena *moga* muncul bersamaan dengan kondisi ekonomi Jepang yang membaik paska perang dunia pertama dan meratanya pendidikan perempuan. *Moga* berpenampilan dan bergaya ala barat, identik dengan potongan rambut *bob* dan topi yang lebar. Mereka adalah perempuan yang mandiri secara finansial dan cenderung konsumtif sebagai bentuk kebebasan individual.

Diskriminasi berbasis gender akhirnya dilarang oleh konstitusi Jepang bersamaan dengan berakhirnya perang dunia kedua (Kincaid, 2013). Ketentuan yang dibuat tahun 1947 tersebut setidaknya secara jelas menyatakan persamaan hak secara konstitusional. Konsep keluarga *Konfusian* mulai bergeser dan perempuan mendapatkan hak memiliki properti, mewarisi tanah keluarga, menikah dan bercerai dengan bebas, hak asuh, dan pemilihan umum.

Realitas yang ada pada masyarakat Jepang saat itu dapat dilihat kembali melalui realitas media yang diproduksi pada rentang waktu yang sama. Media, khususnya film dapat digunakan untuk melihat gambaran masa lampau dengan kemampuan yang dimilikinya. Menurut Misbach Yusa Biran¹ (dalam Jonathan, 2016) film dan dunia

¹Misbach Yusa Biran: sutradara, penulis, pengajar, pegiat arsip film. Mendirikan pusat Arsip film Indonesia; Sinematek di tahun 1976 dan menjadi lembaga arsip film pertama di Asia Tenggara.

nyata tidak terpaut jarak yang jauh, film tidak hadir secara serta-merta melainkan terkait dengan dunia di sekitarnya, baik sebagai produk kreatif, ekspresi artistik, komoditas ekonomi, maupun artefak budaya. Misbach memandang bahwa film akan selalu mencerminkan realitas dunia nyata pada zamannya. Tetapi Turner (dalam Sobur, 2003) memandang film tidak sekedar memindahkan realitas ke dalam layar putih, tapi film mencoba membentuk dan menghadirkan kembali realitas berdasarkan kode-kode, konvensi dan ideologi dari kebudayaannya. Meskipun film merupakan sebuah refleksi realitas zaman saat film tersebut dibuat, tetapi film juga dibentuk melalui bagaimana pembuatnya memandang sebuah realitas. Film menampilkan ulang sebuah ‘real’ world, tetapi film juga hasil dari konstruksi (Branston dalam Rahmawati, 2011). Inilah yang dimaksud dengan film sebagai representasi dari realitas masyarakat. Menurut Marcel Danesi (2010, h. 24) representasi ialah penggunaan tanda – tanda dalam bentuk gambar, bunyi, dan lain – lain untuk menghubungkan, menggambarkan, dan mereproduksi sesuatu yang dilihat, dalam bentuk fisik tertentu. Representasi yang ditampilkan media massa, termasuk film, dapat mempengaruhi persepsi dan definisi masyarakat mengenai realitas sosial (McQuail, 2000, h. 64).

Melalui film kita dapat melihat representasi dari realitas masyarakat terutama bagaimana perempuan dalam budaya patriarki pada era 1920 hingga 1930-an. Pada saat itu film dan narasi mengenai perempuan dalam film amat berkembang. Hal ini bermula dengan meningkatnya kehadiran perempuan di ruang publik sebagai subjek

konsumsi, salah satunya di bioskop. Studio Shochiku² merespon pertumbuhan pasar tersebut dengan menciptakan film dengan genre ‘film perempuan’. Istilah ‘film perempuan’ awalnya digunakan untuk film-film yang dibuat dengan target penonton perempuan (Russel, 2001). Namun menurut Wada-Marciano (2008) istilah ‘film perempuan’ memiliki dua tingkatan yang ditujukan untuk perempuan: pertama sebagai penonton dan kedua kehadiran dalam layar. Sebelum tahun 1924 sosok perempuan dalam film diperankan oleh laki-laki yang disebut *oyama*, yang merupakan pengaruh dari teater tradisional Jepang. Setelah itu perempuan baru benar-benar memerankan diri sebagai perempuan dalam film. Narasi tentang perempuan dalam film studio Shochiku menggunakan cerita-cerita moralistik kuno yang bertemakan represi terhadap perempuan yang digambarkan dengan teatrikal (Wada-Marciano, 2008).

Kemudian sejarawan Tadao Sato memperkenalkan sebuah istilah *Nippon Realism* yang mengacu pada gerakan pembuatan film realis pada pertengahan hingga akhir tahun 1930-an yang ditandai dengan kemunculan teknologi film suara. Sato mendefinisikan *Nippon Realism* sebagai kritik radikal untuk gerakan tendensi eskapisme³ dengan menggambarkan realitas seperti bagaimana adanya tanpa dimanipulasi oleh ide-ide ideologi (Yamamoto, 2012). *Nippon Realism* adalah oposisi dari film-film yang menggambarkan realitas penuh rekaan, seolah film sebagai hiburan untuk menghindar dari dunia nyata yang tidak menyenangkan. Kemudian Sato

² Perusahaan yang berdiri sejak tahun 1895, memproduksi teater tradisional kabuki dan sejak tahun 1920 memulai produksi film.

³ Kehendak atau kecenderungan menghindar dari kenyataan dengan mencari hiburan dan ketenteraman dalam khayal atau situasi rekaan.

menyebut Kenji Mizoguchi sebagai satu sutradara terbaik dalam bagian *Nippon Realism* dengan menggambarkan ketidakadilan sosial dalam masyarakat pinggiran. Film yang menjadi fokus dalam gerakan realis ini salah satunya adalah *Naniwa ereji*, dikenal juga dengan judul internasional *Osaka Elegy* (1936) karya Kenji Mizoguchi yang mencapai kesuksesan global dan memenuhi standar *Nippon Realism* (Yamamoto, 2012).

Film *Osaka Elegy* berkisah mengenai kehidupan orang biasa di kota Osaka, kota dengan aktivitas bisnis yang padat. Tokoh utama perempuan (*heroine*) Ayako (Yamada Isuzu) bekerja sebagai operator telepon (*switchboard operator*) yang dibebankan masalah finansial keluarganya. Ayako harus menjadi perempuan simpanan atasan perusahaannya, Asai (Shiganoya Benkei), untuk membayar hutang ayahnya. Satu permasalahan usai, muncul permasalahan finansial lain, Ayako kembali dibebankan biaya untuk kuliah saudara laki-lakinya. Hal ini menuntun Ayako mengambil jalan penuh resiko untuk menjadi perempuan simpanan sekaligus ‘pemeran’ teman Asai, Fujino (Shindo Eitaro). Tapi kemudian ia memutuskan untuk mengakhiri itu semua dan berniat menikah dengan kekasihnya, Nishimura (Hara Kensaku) demi memenuhi impiannya hidup bahagia. Namun hal itu tidak berjalan sesuai keinginannya, Ayako justru ditinggalkan pula oleh Nishimura. *Osaka Elegy* menggambarkan perempuan dalam dilema antara berkorban demi keluarga atau memenuhi keinginan pribadi. Ayako memilih untuk berkorban namun ingin menyudahinya dengan mencari kebahagiaannya sendiri. Kendati demikian Ayako tetap

tidak mendapatkan apapun selain ditinggalkan dan dikhianati oleh semua laki-laki dalam kehidupannya.

Sutradara pembuatnya, Kenji Mizoguchi mengawali karirnya di studio Nikkatsu tahun 1923 sebagai asisten sutradara Eizo Tanaka dan memulai debutnya sebagai sutradara di tahun yang sama. Seperti sutradara Jepang lainnya, Mizoguchi tidak dikenal sama sekali di Eropa dan Amerika sebelum 1950-an. Ketertarikan terhadap film Jepang dalam skala global dimulai ketika film karya Akira Kurosawa, *Rashomon* (1950) meraih penghargaan utama *Golden Lion Award* di Festival Film Venice⁴ pada tahun 1951. Tahun berikutnya kritikus film di luar Jepang menahbiskan film Mizoguchi sebagai mahakarya dengan memberikan penghargaan utama Festival Film Venice selama tiga tahun berturut-turut untuk film *The Life of Oharu* (1952), *Ugetsu Monogatari* (1953), dan *Sansho the Bailiff* (1954). Jean Luc Godard⁵ dalam Freiberg (2005) mengatakan bahwa Mizoguchi adalah sutradara Jepang terbaik dan setara dengan sutradara besar seperti Murnau⁶ dan Rossellini⁷. Tetapi pencapaian internasional yang diperoleh Mizoguchi hanya berlangsung beberapa tahun hingga Mizoguchi meninggal di tahun 1956 setelah menyelesaikan film terakhirnya *Street of Shame*.

⁴ Festival Film tertua di dunia dan satu diantara “tiga besar” Festival Film dengan Festival Film Cannes dan Festival Film Internasional Berlin.

⁵ Sutradara film Perancis, penulis skenario, dan menerbitkan kritik film dalam jurnal *La Gazette du Cinema* dan *Cahiers du Cinema* pada 1950-an.

⁶ Friedrich Wilhelm Murnau, sutradara perancis beraliran ekspresionis yang terkenal dengan film *Nosferatu* (1922): film drakula pertama.

⁷ Roberto Rossellini, sutradara itali dan satu diantara sutradara neorealisme itali.

Mizoguchi diakui sebagai satu dari tiga tokoh besar film klasik Jepang bersama dengan Yasujiro Ozu dan Akira Kurosawa. Ketiganya digolongkan dengan gayanya masing-masing, Ozu yang kontemplatif, Kurosawa yang emosional dan Mizoguchi diantara keduanya (Morris, 1998). Walaupun memenangkan berbagai penghargaan, film Mizoguchi tidak mendapat perhatian yang sama dibanding dua sutradara lainnya di luar Jepang, karena teoretikus dan kritikus film lebih fokus pada Ozu dan Kurosawa. Menurut Freiberg (2005) hal itu dikarenakan film Mizoguchi berpusat pada kehidupan perempuan dewasa dan filmnya terlalu “dalam”, estetis, dan politis yang menjadi asing bagi orang-orang Amerika (dan Australia) yang lebih menyukai film aksi dan sitcom keluarga (film Kurosawa dan Ozu).

Mizoguchi memang dikenal sebagai sutradara yang memilih untuk menggambarkan tema perempuan: posisi mereka, keterbatasannya; perbedaan dengan laki-laki; hubungan dengan laki-laki; dan kerumitan antara perempuan dan cinta (Richie, 2005). Pilihannya tersebut timbul dari masa muda Mizoguchi yang selalu bersinggungan dengan persoalan perempuan terutama dalam tatanan sosial patriarkis. Saudara perempuannya ‘dijual’ oleh ayahnya sendiri untuk menjadi *geisha* diusia 14 tahun, dan peristiwa itu Mizoguchi hadirkan dalam filmnya *The Life of Oharu*. Saudara perempuannya jugalah yang membiayai Mizoguchi menempuh pendidikan film, peristiwa yang juga ada dalam film Mizoguchi lainnya, Ayako yang membiayai pendidikan saudara laki-laknya dalam *Osaka Elegy*. Refleksi peristiwa-peristiwa masa muda Mizoguchi mengenai interaksi laki-laki dan perempuan dalam budaya patriarki setidaknya menjadi alasan utamanya membuat film dengan tema perempuan.

Perempuan hadir dalam film Kenji Mizoguchi dalam kondisi yang tunduk pada budaya patriarki. Seperti peristiwa dalam *The Life of Oharu* (1952) protagonis perempuan dipaksa menjadi *geisha* oleh ayahnya sendiri dan dalam *Sisters of the Gion* (1936) dua kakak-adik yang berprofesi sebagai *geisha* justru harus membiayai hidup pelanggannya dan kemudian ditinggalkan begitu saja. Pada sejarah film Jepang penggambaran perempuan dalam budaya patriarki, bukan milik Mizoguchi saja, melainkan lahir melalui budaya bercerita jauh sebelum medium film ada dan kemudian berkembang menjadi genre film. Pilihan tema dalam film Jepang lebih sering terbagi antara masa lampau dan masa kini, dan juga tradisional dan modern (Richie, 2005). Secara luas genre film drama Jepang dapat dilihat menjadi dikotomi antara *jidaigeki* (gaya lama) dan *gendai geki* (gaya baru) dengan berbagai macam turunan genre yang muncul sejak tahun 1920-an (Wada-Marciano, 2008). Kedua genre ini berasal dari tradisi drama teater tradisional *kabuki*⁸ dan *noh*⁹ yang populer di era Meiji terutama periode 1890-an. Kemudian kedua genre ini menjadi transisi yang membawa bentuk teater tradisional dalam sistem studio dan medium film.

Pada periode 1920-an film Tomiyasu Ikeda membawa tema *jidaigeki* yaitu kisah tradisional historis yang berpusat pada protagonis samurai, kaisar, pedagang, petani, dan pengrajin di era Meiji (1868–1912). *Jidaigeki* lebih sering mengungkapkan kisah mengenai penindasan yang dilakukan warga urban terhadap petani dan kerusakan melawan kelas penguasa. Thornton berpendapat bahwa *jidaigeki* selalu tak terpisahkan

⁸ Bentuk drama tradisional Jepang dengan lagu, pelawak, dan tarian.

⁹ Bentuk drama musikal klasik Jepang dengan topeng; secara tradisional semua pemainnya laki-laki.

dengan anakronistik, artinya genre ini diadaptasi oleh sutradara bukan untuk menangkap gambaran Jepang pada masa lampau tetapi hanya sebuah moda untuk melakukan kritik pada masa kini, yang lebih sering ditujukan pada pemerintah dan berbagai institusi negara (Berra, 2010). Berlawanan dengan *gendai-geki* yang kemudian lebih sering disebut sebagai *shinpa* (drama modern), yang berasal dari pengaruh tradisi teater *shinpa* (secara harfiah diterjemahkan sebagai “gaya baru”) dengan dramaturgi barat, yang berlatar kondisi kontemporer (pada saat itu). Karena kesamaan bahasa tersebut maka istilah *shinpa-hige-ki* (tragedi *shinpa*) diperkenalkan untuk kategori sebuah film. Tragedi *shinpa* membawa gaya masa kini dalam bercerita—bahasa, akting, dan tema—untuk menghadirkan berbagai kemungkinan dari narasi kekuasaan maskulin (Wada-Marciano, 2008). Tragedi *shinpa* selalu berfokus pada penderitaan perempuan dalam dominasi budaya patriarkis (Thompson dan Bordwell, 2014). Artinya gaya *shinpa* selalu berasosiasi dengan penggambaran perempuan yang menderita dalam struktur masyarakat patriarkis kontemporer.

Pengorbanan diri perempuan hadir sebagai tema dipengaruhi oleh aturan *shinpa* atau *kabuki sewamono* (aturan drama realis), yang menghadapkan pada dilema antara kewajiban dan perasaan (Sato, 2008). Perempuan dalam tragedi *shinpa* selalu dihadapkan pada dilema antara hasrat untuk dirinya sendiri dan kewajiban sebagai anggota keluarga. *Giri* (kewajiban) dan *ninjo* (perasaan) selalu menjadi konflik yang membawa cerita *shinpa*. Munculnya tragedi *shinpa* sebagai genre juga ikut dipengaruhi oleh kondisi sosial historis Jepang. Politik, ekonomi, budaya dan pendidikan di Jepang sebagian besar dikuasai oleh laki-laki. Perempuan dalam budaya *Konfusian* Jepang

sebelum dibuatnya ketentuan konstitusi tentu berpengaruh dalam pandangan serta kehidupan sutradara Kenji Mizoguchi yang dikenal sebagai sutradara yang selalu menggambarkan ‘perempuan’ dalam filmnya. Mizoguchi semasa hidupnya juga dikenal sebagai orang yang menderita ditangan perempuan dan seorang misogynis pula (Phillips dan Stinger, 2007). Tahun 1925 Mizoguchi menjalin hubungan dengan seorang *geisha* bernama Ichijo Yuriko, suatu hari dengan alasan kecemburuan, Yuriko menyayat punggung Mizoguchi dengan pisau cukur. Beberapa tahun kemudian Mizoguchi menunjukkan lukanya dan mengatakan “perempuan adalah makhluk yang mengerikan”. Kemudian Mizoguchi dilain waktu mengatakan “membandingkan saat ini dengan era Nara (710–784) dan Genroku (1688–1704) saya tidak menemukan perbedaan: perempuan selalu diperlakukan seperti budak” (Phillips dan Stinger, 2007). Cukup paradoks jika selanjutnya Mizoguchi justru disebut sebagai sutradara feminis, karena disatu sisi ia menggambarkan perempuan yang menderita dalam kepatuhan budaya patriarkis serta misogynis dalam kehidupan nyatanya, disisi lain memahami bahwa ketertindasan perempuan atas budaya patriarki juga tergambar dalam film serta kehidupan keluarganya sendiri.

Mizoguchi dikenal sebagai sutradara ‘feminis’ karena seringnya menggunakan tema perempuan sebagai subjek persoalan filmnya, walaupun di Jepang makna feminis bukan mengenai orang yang mempercayai hak-hak perempuan tetapi lebih kepada orang yang memiliki perhatian lebih terhadap perempuan—bahkan *womanizer* dapat disebut feminis di Jepang (Richie, 2005). Mirip dengan pergeseran makna feminis di Indonesia yang dimaknai dengan kefemininan. Russel (2011) kemudian menambahkan

definisi *feminisuto* (istilah Jepang untuk feminis) sebagai sebuah gerakan estetis untuk menghargai perempuan daripada pencapaian hak-hak perempuan. Meskipun Mizoguchi menampilkan perempuan yang menderita, namun yang melihatnya akan tergerak untuk bersedih dalam ketidakadilan itu (Russel, 2011). Bentuk ‘feminis’ Mizoguchi menampilkan penderitaan perempuan dalam struktur masyarakat patriarkis untuk menumbuhkan daya simpatik bagi penontonnya.

Mizoguchi melakukan kritik terhadap budaya patriarki dengan menggambarkan budaya patriarki itu sendiri. Mizoguchi menggunakan pandangan patriarkisnya sebagai moda atau konvensi untuk menggambarkan keadaan perempuan ‘sesungguhnya’ yang tertindas oleh laki-laki. Untuk itu peneliti ingin melihat bagaimana perempuan direpresentasikan dalam budaya patriarki, dalam film *Osaka Elegy* yang dianggap sebagai film ‘feminis’ namun pada saat bersamaan mengandung nilai-nilai patriarkis.

Representasi perempuan dalam film Jepang sebelumnya telah dilakukan oleh Mica Vetri Agusta (2006) dengan penelitian yang berjudul “*Representasi Perempuan dalam Film (Semiotic Analysis tentang Representasi Perempuan dalam Konteks Budaya Jepang Melalui Penokohan Azumi pada Film 'Azumi')*”. Agusta mencoba meneliti representasi perempuan dalam film *Azumi* (2003) dengan metode analisis semiotika. Hasil dari penelitian tersebut menunjukkan bahwa perempuan dalam film *Azumi* melalui penokohan Azumi direpresentasikan sebagai perempuan yang kuat, gesit, superior dan gigih. Azumi merubah stereotip perempuan yang lemah dan tidak punya harga diri. Perbedaan yang ditemukan dalam penelitian Agusta ialah film yang

ia gunakan untuk melihat representasi perempuan merupakan film dengan pendekatan fantasi. Film tersebut tidak mengacu pada realitas suatu zaman melainkan rekaan belaka yang khayali. Perbedaan penelitian Agusta lainnya dengan penelitian ini adalah pada subjek penelitian. Peneliti menggunakan film *Osaka Elegy* sedangkan Agusta menggunakan film *Azumi*. Perbedaan lain terletak pada topik yang dibahas dalam penelitian. Agusta lebih condong melihat bagaimana representasi perempuan dalam film pada budaya Jepang, sedangkan penelitian ini melihat bagaimana representasi perempuan dalam film dengan interaksinya dengan nilai-nilai budaya patriarkis.

Selanjutnya peneliti menggunakan metode analisis tekstual untuk memaknai nilai-nilai yang ada dibalik teks dalam film *Osaka Elegy*. Penelitian dengan metode analisis tekstual memungkinkan untuk dapat menemukan makna teks film *Osaka Elegy* dan mengungkap konstruksi dalam teks film yang dipengaruhi oleh konteks film ini dibuat. Dengan melihat keseluruhan *scene* dan mengidentifikasi *scene* yang dianggap relevan untuk menjawab masalah penelitian dan menggunakan metode analisis tekstual, dengan begitu peneliti dapat mengungkap bagaimana perempuan direpresentasikan dalam budaya patriarki dalam film *Osaka Elegy*.

Metode analisis tekstual sebelumnya pernah digunakan oleh Hannum Masayu Rahmawati (2012) dalam penelitian berjudul “*Representasi Identitas Waria dalam Film Dokumenter Wariazone*”. Metode analisis tekstual digunakan untuk melihat representasi identitas waria dalam film dokumenter. Waria dalam film *Wariazone* mengalami banyak diskriminasi baik dalam keluarga maupun masyarakat. Rahmawati menganalisis adegan, atribut, dan suara yang ada di film tersebut. Kemudian hasilnya

ditemukan bahwa waria yang identik dengan pekerja seks justru diperkuat stereotipnya dalam film *Wariazone*. Penelitian tersebut menunjukkan bahwa analisis tekstual dapat digunakan untuk mengungkap identitas waria dan memaknai nilai-nilai teks dalam film. Penelitian ini kemudian menggunakan metode yang sama untuk melihat representasi perempuan dalam budaya patriarki.

1.2 Rumusan Masalah

Bagaimana representasi perempuan dalam budaya patriarki pada film *Osaka Elegy*?

1.3 Tujuan Penelitian

Dengan rumusan masalah di atas, penelitian ini bertujuan mengetahui representasi perempuan dalam budaya patriarki pada film *Osaka Elegy*.

1.4 Manfaat Penelitian

1.4.1 Manfaat Teoretis

1. Sebagai kajian yang lebih mendalam dalam bidang komunikasi massa dan budaya patriarki.
2. Menambah wacana baru dan menjadi sumbangan pemikiran dalam pembendaharaan ilmu pengetahuan komunikasi khususnya pada kajian analisis tekstual dan budaya patriarki.

1.4.2 Manfaat Praktis

1. Mengetahui pentingnya representasi perempuan dalam film yang dapat mempengaruhi cara pandang dan nilai-nilai yang ada pada masyarakat.
2. Memberikan pengetahuan tentang bagaimana sejarah perkembangan peran perempuan dan budaya patriarki.



BAB II

TINJAUAN PUSTAKA

2.1 Film Sebagai Media Representasi

Media sebagai teks banyak menebarkan bentuk-bentuk representasi didalamnya, termasuk film. Representasi dalam media merujuk pada bagaimana seseorang atau suatu kelompok, gagasan atau pendapat tertentu ditampilkan dalam pemberitaan (Wibowo, 2013, h. 123). Representasi sendiri menurut Marcel Danesi (2010, h. 24), “penggunaan tanda-tanda dalam bentuk gambar, bunyi, dan lain – lain untuk menghubungkan, menggambarkan, dan mereproduksi sesuatu yang dilihat, dalam bentuk fisik tertentu”.

Menurut Stuart Hall (dalam Wibowo, 2013, h. 148) ada dua proses representasi, yaitu representasi mental dan bahasa, representasi mental adalah konsep tentang sesuatu yang masih ada didalam pikiran saja dan representasi bahasa adalah bagaimana proses mengkonstruksikan makna tersebut. Konsep dan ide-ide abstrak yang ada didalam pikiran harus diterjemahkan dalam bahasa agar dapat dimengerti oleh manusia, dengan tanda dari simbol-simbol tertentu (Wibowo, 2013, h. 148).

Konsep representasi sering digunakan untuk melihat hubungan antara teks media (film) dengan realitas. Film sebagai media massa yang menampilkan realitas namun tidak serta merta merefleksikannya begitu saja, namun film merepresentasikan realitas dengan terlebih dahulu merubah bagian-bagian tertentu. Menurut Croteau dan Hoynes

(dalam Wibowo, 2013, h. 149) representasi adalah suatu proses penyeleksian yang menggaris bawahi hal-hal tertentu dan ada hal lain yang diabaikan. Turner (dalam Sobur, 2013, h. 127) menolak perspektif yang melihat film sebagai refleksi masyarakat. Film tidak sekedar memindahkan realitas ke dalam layar putih, tapi film coba membentuk dan menghadirkan kembali realitas berdasarkan kode-kode, konvensi dan ideologi dari kebudayaannya (Turner dalam Sobur, 2013, h 128).

John Fiske (dalam Wibowo, 2013, h. 148) merumuskan tiga proses yang terjadi dalam representasi melalui tabel dibawah ini:

Pertama	Realitas
	Dalam bahasa tulis, seperti dokumen wawancara transkrip dan sebagainya. Dalam televisi seperti perilaku, <i>make up</i> , pakaian, ucapan, gerak-gerik, dan sebagainya.
Kedua	Representasi
	Elemen tadi ditandakan secara teknis. Dalam bahasa tulis seperti kata, proposisi, kalimat, foto, <i>caption</i> , grafik, dan sebagainya. Dalam TV seperti kamera, musik, tata cahaya, dan lain-lain. Elemen tersebut ditransmisikan ke dalam kode representasional yang memasukkan diantaranya bagaimana objek digambarkan (karakter, narasi, <i>setting</i> , dialog, dan lain-lain).
Ketiga	Ideologi
	Semua elemen diorganisasikan dalam koherensi dan kode-kode ideologi seperti individualisme, liberalisme, sosialisme, patriaki, ras, kelas, materialisme, dan sebagainya.

Tabel 2.1 Tabel Proses Representasi

Sumber: Indiwana Seto Wahyu Wibowo. (2013). Semiotika Komunikasi Aplikasi Praktis Bagi Penelitian dan Skripsi Komunikasi. Jakarta: Mitra Wacana Media, h. 22.

Pertama, realitas, dalam proses ini peristiwa atau ide dikonstruksi sebagai realitas oleh media dalam bentuk bahasa gambar, umumnya berhubungan dengan aspek seperti pakaian, lingkungan, ucapan, ekspresi, dan lain-lain. Realitas dilihat dari

unsur-unsur kecil yang harus dirangkai. Kedua, representasi, dalam proses ini realitas digambarkan dalam perangkat-perangkat teknis, seperti bahasa, tulisan, gambar, grafik, animasi, dan lain-lain. Ketiga, tahap ideologis, dalam proses ini peristiwa-peristiwa dihubungkan dan diorganisasikan ke dalam konvensi-konvensi yang diterima secara ideologis. Bagaimana kode-kode representasi dihubungkan dan diorganisasikan ke dalam koherensi sosial atau kepercayaan dominan yang ada dalam masyarakat.

Dalam hal ini, representasi akan membantu peneliti untuk melihat bagaimana sebuah masalah yang menjadi fokus penelitian ditampilkan dalam film *Osaka Elegy* untuk kemudian peneliti lihat sebagai sebuah proses representasi yang diyakini bukan sebuah realitas sesungguhnya, melainkan ada hasil dari proses konstruksi. Sutradara film melakukan pemilihan dalam penggambaran realitas yang ingin ditampilkan dalam filmnya.

Film tentu dapat mewakili pandangan pembuatnya, dan seorang membuat film untuk mengkomunikasikan pandangan itu, yang dibentuk berdasarkan ideologi dari kebudayaannya. Pandangan tersebut dihadirkan pada keseluruhan film, dalam segala unsur film, baik melalui narasi cerita, latar, dialog hingga penokohan didalam film tersebut. Dalam film *Osaka Elegy* yang disutradarai oleh Kenji Mizoguchi, pandangan mengenai perempuan dalam budaya patriarki muncul menjadi bentuk representasi perempuan pada masanya, ketika budaya filmis belum lama hadir sekaligus awal kehadiran perempuan didalamnya.

2.2 Sinematografi dalam Film

Sinematografi dari asal katanya adalah ‘menulis dengan gerakan’ dalam bahasa Yunani. Sinema adalah bahasa yang didalamnya terdapat kosakata dan sub bahasa mengenai lensa, komposisi, desain visual, pencahayaan, kontrol gambar, keberlanjutan (*continuity*), pergerakan, dan *point-of-view* yang dengan bahasa ini kita bisa menciptakan “puisi” (Brown, 2012). Menurut Kamarulzaman (2005, h. 642) dalam Kamus Ilmiah Serapan Bahasa Indonesia, sinematografi diartikan sebagai ilmu dan teknik pembuatan film atau ilmu, teknik, dan seni pengambilan gambar dengan sinematograf. Teknik-teknik sinematografi dalam pembuatan sebuah gambar bergerak dapat menciptakan makna yang berbeda dalam tiap penggunaannya. Terdapat beberapa elemen penting yang mendasari proses pembuatan gambar bergerak, yang dapat diterapkan dalam film, serial televisi, dan video. Elemen tersebut yaitu, *scene*, *shot*, *camera angle*, *lighting*, *setting*, dan *audio* adapun penjelasan dari proses-proses tersebut adalah sebagai berikut:

1. *Scene*, adalah adegan cerita sebagai runtutan alur peristiwa dalam suatu skenario.
2. *Blocking* adalah penempatan atau posisi kamera dalam mengambil gambar.

Di dalam *blocking* terdapat dua unsur, yaitu:

- a. *Shot* adalah pengambilan gambar yang dapat diartikan sebagai unsur terkecil dari sebuah struktur film yang utuh, yang mana nanti akan terlihat sebuah pesan yang ingin disampaikan. Beberapa jenis *shot* yang nantinya akan digunakan dalam penelitian ini, yaitu:

<i>Full Shot</i>	Ukuran gambar yang menampilkan seluruh tubuh manusia secara utuh dengan maksud untuk tetap bisa memperlihatkan wajah, mungkin ekspresi dan seluruh gerakan tubuhnya.
<i>Extreme Long Shot</i>	Digunakan pemandangan alam secara luas atau untuk memperlihatkan kepada objek yang bergerak secara cepat dan posisinya di alam atau tempat yang dilaluinya.
<i>Aerial Shot</i>	Suatu pengambilan gambar yang dilakukan dari udara.
<i>Medium Shot</i>	Digunakan untuk menekankan wajah Seseorang dan gerakan tanganya (<i>gesture</i>).
<i>Close Up</i>	Digunakan untuk menjelaskan detail wajah seseorang, sehingga ekspresinya akan tampak. Untuk benda dimaksudkan untuk menonjolkan detailnya.
<i>Medium Close Up</i>	Dimaksudkan untuk menonjolkan atau raut muka seseorang dan untuk menampilkan wajah aktor/aktris secara utuh agar nampak rambut dan aksesorisnya.
<i>Big Close Up</i>	Digunakan untuk menjelaskan detail dari ekspresi yang tampak pada wajah objek.

Tabel 2.2 Jenis-Jenis Shot dalam Sinematografi

Sumber: Naratama. (2004). *Menjadi Sutradara Televisi Dengan Single dan Multi Camera*. PT Gramedia Widiasarana Indonesia: Jakarta, h. 78.

- b. *Camera angle* adalah sudut pengambilan gambar oleh penata kamera yang akan memberikan kekuatan dari sebuah *shot* itu sendiri (Naratama, 2004, h. 79). *Angle kamera* dibedakan menurut karakteristik dari gambar yang dihasilkan ada beberapa jenis, yaitu:

<i>Eye Level</i>	Sifatnya statis dan seimbang sehingga mempunyai nilai dramatis yang lemah.
<i>Low Angle</i>	Kamera ditempatkan relatif lebih rendah dari <i>eye level</i> . Efek yang dimunculkan adalah memperlihatkan kekuasaannya atau <i>power</i> .
<i>High Angle</i>	Karena shot seperti ini melihat dari atas maka efek yang dimunculkan mempunyai kecenderungan mengecilkan arti si tokoh atau gambar.

Tabel 2.3 Jenis-Jenis Angle dalam Sinematografi

Sumber: Naratama. (2004). *Menjadi Sutradara Televisi Dengan Single dan Multi Camera*. PT Gramedia Widiasarana Indonesia: Jakarta, h. 79.

3. *Setting* adalah lokasi serta waktu dimana dilakukan pengambilan gambar dalam sebuah acara televisi atau film.
4. *Lighting* atau teknik pencahayaan, yaitu suatu tata cahaya yang dibuat pada suatu dekorasi atau pengambilan gambar atau hal-hal lainnya yang serupa, dalam suatu pembuatan acara televisi atau film. Di bawah ini merupakan jenis-jenis lighting (Naratama, 2004, h. 84):
 - a. *Key light*: cahaya utama yang memberikan pencahayaan paling terang terhadap objek dengan efek terjadinya *shadow* yang kuat. *Shadow* biasa dipakai untuk memberikan efek yang dramatis terhadap objek.
 - b. *Fill light*: cahaya yang diarahkan kepada objek guna mengurangi *shadow*, sehingga objek terlihat lebih jelas dan mempunyai dimensi yang cukup baik.
 - c. *Background light*: cahaya yang diarahkan ke belakang objek untuk memisahkan antara dimensi objek dengan *background*.

5. *Audio* merupakan peran yang sangat penting dalam suatu film, fungsinya adalah bukan hanya sekedar pengiring gambar melainkan suatu hal yang berkesinambungan dan menjadi suatu kesatuan yang utuh dengan gambar/*visual*, sehingga menghasilkan film yang benar-benar dapat dinikmati oleh penonton. Bentuk dari audio antara lain:

- a. Dialog yang berisikan kata-kata, berfungsi untuk penjelasan, penyampaian informasi, dan lain-lain. Pengertian dialog secara umum adalah terjadinya komunikasi antara yang bicara dengan yang diajak bicara. Dialog memiliki aturan-aturan tertentu yang mesti dikuasai oleh setiap tokoh. Jika seandainya dialog diucapkan dengan tidak menggunakan aturan, maka kekuatan atau makna dari dialog tersebut akan menjadi kurang. Aturan pada dialog meliputi dinamika atau tekanan ucapan, serta nada dalam pengucapan (Effendy, 2009, h. 97-98).
- b. *Sound effect*, suatu cara memperdaya telinga dengan mereka suara-suara yang sebenarnya atau suara-suara buatan dengan teknik-teknik tertentu hingga diperoleh hasil suara yang menyerupai suara aslinya (Sunaryo, 2007, h. 187). Selain itu *sound effect* juga digunakan sebagai latar belakang suatu adegan, fungsinya adalah untuk mempertajam pendramatisiran, sehingga memberikan suatu makna tersendiri bagi visual.
- c. Musik, elemen musik dimaksudkan untuk mempertegas sebuah adegan agar lebih kuat maknanya. Musik pun dibagi menjadi dua,

yaitu suara ilustrasi musik dan *theme song*. Ilustrasi musik adalah suara, baik dihasilkan melalui instrumen musik atau bukan, yang disertakan dalam suatu adegan guna memperkuat suasana. Sedangkan *theme song* adalah lagu yang dimaksudkan sebagai bagian dari identitas sebuah film. Bisa lagu yang ditulis khusus untuk film tersebut atau lagu yang telah populer sebelumnya (Effendy, 2009, h. 69).

2.3 Budaya Patriarki

Simone de Beauvoir menyatakan “*One is not born a woman but become one*” (seseorang tidak dilahirkan sebagai perempuan, tetapi menjadi perempuan), semua perempuan dijadikan tertindas sebagai perempuan dan bukanlah takdir sejarah (Ariane, 2014). Ketertindasan perempuan tidak serta merta timbul namun diciptakan. Sejak awal perempuan lahir tanpa membawa kewajiban apapun. Perempuan kemudian *menjadi* patuh pada peran, posisi dan fungsi yang seolah terberi yang didapatkan melalui keluarga dan masyarakatnya. Inilah yang disebut gender. Gender merupakan suatu sifat yang melekat pada jenis kelamin laki-laki dan perempuan yang dikonstruksi secara sosial dan secara kultural (Hugo, 2014). Berbeda dengan jenis kelamin yang berbasis pada anatomi tubuh serta alat reproduksi biologis. Jenis kelamin secara permanen tidak berubah dan merupakan ketentuan biologis. Sedangkan gender berfungsi untuk menjelaskan perbedaan antara perempuan dan laki-laki dilihat dari segi nilai dan tingkah laku.

Gender adalah perluasan sosial dari jenis kelamin. Gender dibangun berdasarkan jenis kelamin biologis, namun melampaui perbedaan biologis, dan membawa perbedaan biologis pada ranah yang sesungguhnya sama sekali tidak relevan (Eckert dan Sally, 2013). Misalnya perempuan harus bersikap lemah lembut dan laki-laki lebih kuat karena perbedaan bentuk tubuh. Perbedaan itu pun dapat diperluas hingga pada pembagian kerja perempuan yang tidak wajib bekerja dan diberikan urusan domestik karena dianggap lemah. Walaupun anggapan bahwa pekerjaan domestik yang dilakukan perempuan tidak membutuhkan tenaga juga bagian dari perluasan pembagian gender.

Gender melekat dalam tindakan, kepercayaan dan keinginan kita, yang timbul seperti hal yang lumrah. Walau dirasa hadir secara natural, pemahaman gender tidak tercipta dengan sendirinya, melainkan dilahirkan oleh konstruksi masyarakat yang berkembang karena ada relasi sosial dan kuasa, penindasan dan eksploitasi antar manusia (Ariane, 2014). Gender yang tercipta timpang, menghasilkan dominasi laki-laki terhadap perempuan. Dalam kondisi demikian menimbulkan perbedaan gender (*gender differences*), contohnya ketika perempuan dianggap emosional, lemah, dan lembut sedangkan laki-laki bersifat rasional, kuat, dan perkasa. Perbedaan gender tadi diperluas hingga menimbulkan sebuah ketidaksetaraan gender (*gender inequalities*). Menurut Nugroho (dalam Khotimah, 2010, h. 33) ketidaksetaraan gender tadi menimbulkan kondisi-kondisi merugikan terhadap perempuan, yaitu:

1. Marginalisasi, keadaan perempuan mengalami pemiskinan ekonomi yang dikarenakan adanya program pembangunan pemerintah yang tidak berkeadilan gender. Hal ini dapat terjadi karena adanya bias gender dalam masyarakat yang menyebabkan kaum perempuan semakin

tersingkir dari dunia pekerjaan yang selama ini masih banyak ditemui di daerah pedesaan, ketika kekuasaan laki-laki masih sangat besar. Salah satu sumber dari ketidakadilan gender tersebut adalah keyakinan atau penafsiran keagamaan.

2. Subordinasi, timbul akibat pandangan gender terhadap kaum perempuan. Sikap yang menempatkan perempuan pada posisi yang tidak penting muncul dari adanya anggapan bahwa perempuan itu emosional atau irasional, sehingga perempuan tidak bisa tampil memimpin merupakan bentuk dari subordinasi.

3. Stereotipe, dalam masyarakat terdapat stereotipe yang dilekatkan pada perempuan yang berakibat membatasi, menyulitkan, memiskinkan, dan merugikan kaum perempuan. Masyarakat beranggapan bahwa tugas utama perempuan adalah melayani suami, sehingga mengakibatkan pendidikan kaum perempuan dinomorduakan serta gaji perempuan lebih kecil dibandingkan laki-laki, karena adanya keyakinan bahwa laki-laki adalah pencari nafkah dan setiap pekerjaan yang dilakukan perempuan hanya dinilai sebagai pelengkap, hingga perempuan dapat digaji lebih rendah. Hal ini ada dalam masyarakat dan berakibat menomorduakan kaum perempuan.

4. *Violence* (kekerasan), serangan terhadap fisik maupun integritas mental psikologis seseorang. Kekerasan gender disebabkan oleh ketidaksetaraan kekuatan yang ada dalam masyarakat. Adanya stereotipe gender yang menganggap perempuan itu lemah, sehingga mendorong laki-laki untuk bertindak seenaknya pada perempuan. Kekerasan ini mencakup kekerasan fisik seperti pemerkosaan dan pemukulan, sampai kekerasan dalam bentuk lebih halus seperti pelecehan (*sexual harassment*) dan penciptaan ketergantungan.

5. Beban Kerja, peran gender perempuan adalah mengelola rumah tangga, sehingga banyak perempuan menanggung beban kerja domestik yang lebih banyak dan lebih lama. Peran gender tersebut telah mengakibatkan tumbuhnya tradisi dan keyakinan masyarakat bahwa perempuan harus bertanggung jawab atas terlaksanyanya keseluruhan kerja domestik, sehingga akan menimbulkan rasa bersalah dalam diri perempuan jika tidak menjalankan tugas domestik tersebut. Beban kerja terjadi dua kali lipat bagi perempuan yang juga bekerja di luar rumah.

Ketidaksetaraan itu timbul disebabkan oleh sejarah panjang masyarakat patriarki. Arti kata patriarki secara harfiah adalah kekuasaan bapak dengan asal kata *patriarch*. Awalnya istilah patriarki digunakan untuk menyebut jenis keluarga yang dipimpin laki-laki atau patrilineal. Kemudian makna patriarki mulai bergeser, pengertiannya meluas akibat dampak yang ditimbulkan dari kekuasaan yang dimiliki laki-laki. Sylvia Walby seorang tokoh utama dalam teorisasi feminisme dalam perspektif materialisme yang melihat gender sebagai konstruksi sosial, dan masyarakat memaksakan peran gender. Visi idealisme feminisme materialis adalah masyarakat dapat memperlakukan perempuan secara sosial dan ekonomi sama seperti laki-laki (Jackson, 2001). Teori ini berpusat pada perubahan sosial daripada mencari transformasi dalam sistem kapitalis.

Kemudian Sylvia Walby dalam bukunya *theorizing patriarchy* mendefinisikan patriarki sebagai sistem dari struktur sosial dan praktik ketika laki-laki mendominasi, menindas dan mengeksploitasi perempuan (Walby, 1990). Walby menjelaskan patriarki sebagai sistem karena patriarki mengandung gagasan bahwa setiap laki-laki selalu dalam posisi dominan di atas perempuan. Patriarki juga menganggap faktor biologis, perbedaan tubuh antara perempuan dan laki-laki ikut menegaskan pembagian peran yang berbeda. Seperti ketika laki-laki memiliki peran produksi dalam keluarga, dan perempuan dibebankan peran domestik atau reproduksi karena perempuan dapat melahirkan, maupun dengan alasan-alasan bias gender lain seperti perempuan yang lemah tubuhnya. Perempuan dibentuk citranya melalui berbagai rekayasa itu hingga seolah pembagian peran dan kekuasaan laki-laki bersifat kodrati, tercermin melalui tubuh. Meskipun sebaliknya, yakni merupakan sebuah konstruksi sosial belaka yang berlangsung sudah sangat lama. Menurut Gramsci (dalam, Johansdottir, 2009) ada

beberapa jenis kekuasaan. Pertama, kekuasaan hegemonis atau kekuasaan yang diperoleh dengan persetujuan dari orang yang dikuasai. Kedua, kekuasaan yang diperoleh melalui pemakaian fisik. Dalam pengertian Gramsci patriarki atau kekuasaan laki-laki atas perempuan merupakan kekuasaan hegemoni. Perempuan sadar atau tidak sadar menerima dan menyetujui kekuasaan laki-laki sebagai sesuatu yang wajar.

Menurut Sylvia Walby dalam bukunya *Theorizing Patriarchy* yang disarikan oleh Candraningrum (2014, h. 1), konsep patriarki sangat diperlukan untuk memahami ketidaksetaraan gender, Walby memberikan landasan argumennya dalam keenam postulat berikut, yang ia sebut sebagai enam struktur dasar patriarki, yaitu:

1. Patriarki beroperasi melalui pekerjaan yang dibayar dimana perempuan menghadapi segregasi horisontal dan vertikal yang mengarah secara sistematis dalam sistem pengupahan kapitalisme.
2. Patriarki beroperasi melalui pembagian kerja berdasarkan gender dalam rumah tangga yang memaksa perempuan untuk mengambil tanggung jawab utama untuk pekerjaan rumah tangga dan pengasuhan anak, meskipun perempuan sedang dalam pekerjaan penuh-waktu di luar rumah. Perempuan mungkin terjebak dalam pernikahan yang tidak memuaskan karena mereka tidak dapat menemukan pekerjaan yang dibayar dengan baik untuk mendukung diri mereka sendiri dan anak-anak mereka.
3. Perempuan selalu dalam “kerugian budaya” yang mengglorifikasi femininitas, yang mana bila perempuan menolak itu, ia akan mengalami kerugian-kerugian budaya.
4. Hubungan heteroseksual dilihat oleh Walby pada dasarnya patriarkal, meskipun Sylvia Walby berpendapat bahwa perempuan telah mendapat beberapa keuntungan dalam hal ini, misalnya akibat kontrasepsi modern dan liberalisasi aborsi dan perceraian dalam hukum.
5. Patriarki sering ditopang oleh kekerasan laki-laki terhadap perempuan.
6. Patriarki ditopang dan dipelihara dengan baik oleh negara, yang meskipun mungkin ada beberapa reformasi terbatas, seperti kesempatan

pendidikan lebih adil dan hukum perceraian lebih mudah yang telah melindungi perempuan terhadap patriarki sampai batas tertentu, tetapi negara tetaplah patriarkis.

2.3.1 Subordinasi Perempuan

Subordinasi berarti, "sesuatu yang kurang penting daripada yang lain" (Cobuild dalam Sultana, 2011). Menurut *Advanced Learners Dictionary*, "subordinasi artinya memiliki kekuatan atau otoritas yang lebih sedikit daripada orang lain dalam kelompok atau organisasi" (Hornby dalam Sultana, 2011). Istilah subordinasi perempuan merujuk pada posisi inferior perempuan, seperti kurangnya akses mereka terhadap sumber daya dan pengambilan keputusan, dan lain-lain dalam dominasi patriarki. Jadi, subordinasi perempuan berarti posisi inferior perempuan terhadap laki-laki. Perasaan ketidakberdayaan dan diskriminasi secara bersama-sama berkontribusi pada subordinasi perempuan. Subordinasi perempuan adalah suatu situasi ketika ada hubungan kekuasaan dan laki-laki mendominasi perempuan. Simone de Beauvoir melihat bahwa penyebab subordinasi perempuan disebabkan karena laki-laki memandang perempuan sebagai yang pada dasarnya berbeda dari mereka sendiri, perempuan direduksi menjadi status seks kedua dan karenanya pantas berada lebih rendah (Sultana, 2011).

Kamla Bhasin, seorang aktivis feminis India yang fokus pada gender, pendidikan, dan media, melihat patriarki sebagai hubungan kuasa laki-laki yang menguasai perempuan, dan untuk menyebut sistem yang membuat perempuan tetap dikuasai

melalui bermacam-macam cara (Bhasin, 1996, p.1). Subordinasi yang dialami perempuan pada tingkat sehari-hari, terlepas dari kelas yang dimilikinya, terjadi dalam berbagai bentuk, yaitu diskriminasi, mengabaikan, penghinaan, kontrol, eksploitasi, penindasan, dan kekerasan - dalam keluarga, di tempat kerja, di masyarakat (Sultana, 2011). Sebagai contoh terjadinya kurangnya kesempatan pendidikan untuk anak perempuan, kurangnya kebebasan dan mobilitas untuk perempuan, pemukulan istri, kontrol laki-laki terhadap perempuan dan anak perempuan, pelecehan seksual di tempat kerja, kurangnya hak waris atau properti untuk perempuan, kontrol laki-laki atas tubuh dan seksualitas perempuan, tidak ada kontrol atas kesuburan atau hak reproduksi perempuan. Subordinasi adalah situasi di mana seseorang dipaksa untuk tetap di bawah kendali orang lain. Jadi subordinasi perempuan berarti situasi sosial ketika perempuan dipaksa untuk tetap dibawah kendali laki-laki. Dengan cara ini untuk menjaga wanita di bawah kendali pria, patriarki mengoperasikan beberapa kebiasaan sosial, tradisi dan peran sosial melalui proses sosialisasi.

Untuk mempertahankan supremasi laki-laki, patriarki menciptakan karakteristik maskulin dan feminin melalui proses sosialisasi gender. Sosialisasi terjadi sejak anak-anak, ketika anak laki-laki dan perempuan mempelajari perilaku yang sesuai untuk jenis kelamin mereka. Semua agen sosialisasi seperti keluarga, agama, sistem hukum, sistem ekonomi dan spolitik, yang institusi pendidikan dan media adalah pilar utama dari terciptanya sistem dan struktur budaya patriarki (Sulatana, 2011). Penting untuk melihat penggunaan istilah "struktur sosial" dalam patriarki, karena secara jelas patriarki menganggap faktor biologis, perbedaan tubuh antara perempuan dan laki-laki

ikut menegaskan pembagian peran yang berbeda, dan hal itu pula yang melegitimasi laki-laki dalam posisi dominan dan perempuan dalam subordinasi.

Kamla Bhasin (1996) dalam bukunya *Menggugat Patriarki*, melihat media adalah alat yang sangat penting di tangan laki-laki untuk menyebarluaskan ideologi gender dan kelas. Melalui film, televisi, majalah, koran, dan radio penggambaran perempuan sifatnya stereotipikal dan terdistorsi (Bhasin, 1996). Pesan-pesan mengenai superioritas laki-laki dan inferioritas perempuan terus menerus diulang. Perempuan dalam media masa dibentuk dan digambarkan dengan pandangan sistem dan struktur masyarakat patriarki dan melanggengkan struktur patriarki itu sendiri. Patriarki merupakan buatan manusia dan proses-proses sejarah telah menciptakannya (Bhasin, 1990). Proses tersebut terus berlanjut salah satunya dengan praktik-praktik budaya dalam media yang menampilkan perempuan selalu patuh dalam kendali laki-laki yang terlihat sebagai sesuatu yang terberi.

Menurut Bhasin (1996, h. 5-10) ada bidang-bidang kehidupan perempuan yang dikendalikan laki-laki dalam sistem patriarki, yaitu:

1. Daya produktif dan tenaga kerja perempuan

Laki-laki mengontrol produktivitas perempuan di dalam dan di luar rumah tangga, dalam kerja bayaran. Di dalam rumah tangga, perempuan memberikan semua pelayanan untuk anak-anak, suami, dan anggota-anggota keluarga lainnya sepanjang hidupnya. Dalam apa yang oleh Sylvia Walby disebut “mode produksi patriarkal”, kerja perempuan diperas oleh suami dan orang-orang lain yang hidup disana. Menurutnya, perempuan adalah kelas

yang memproduksi, sementara suami adalah kelas yang mengambil alih hasil produksi, kerja berulang-ulang tanpa akhir yang sangat melelahkan, sama sekali tidak dianggap kerja dan dianggap sebagai ibu rumah tangga yang bergantung kepada suami. Laki-laki juga mengontrol kerja perempuan di luar rumah melalui bermacam-macam cara. Mereka memaksa atau mencegah para perempuan untuk menjual tenaga sesuai dengan keinginan mereka. Mereka mengambil penghasilan perempuan, mereka memilih-milih pekerjaan yang menurut mereka sesuai dengan perempuan. Kemudian perempuan disisihkan dari pekerjaan yang upahnya tinggi, mereka dipaksa menjual tenaga dengan upah yang sangat rendah; atau bekerja di rumah dalam apa yang dinamakan produksi “rumah tangga”, yaitu sistem yang paling eksploitatif. Adanya kontrol atas perempuan dan eksploitasi terhadap perempuan ini berarti laki-laki secara material mendapat keuntungan dari patriarki, mereka mendapat perolehan ekonomi konkret dari subordinasi perempuan. Dengan kata lain, ada basis material untuk patriarki.

2. Reproduksi perempuan

Laki-laki juga mengontrol daya reproduktif perempuan. Dibanyak masyarakat, kaum perempuan tidak punya kebebasan menentukan berapa anak yang mereka inginkan dan kapan, apakah mereka bisa menggunakan kontrasepsi, atau tidak hamil lagi, dan sebagainya. Di zaman modern, negara patriarkal berusaha mengontrol reproduksi perempuan melalui program-program keluarga berencana. Negara memutuskan ukuran

optimum penduduk negeri dan sesuai dengannya aktif mendukung atau mencegah perempuan melahirkan anak. Lebih jauh, patriarki tidak hanya memaksa perempuan menjadi ibu, ia juga menentukan kondisi-kondisi pengibuan mereka. Ideologi pengibuan ini dianggap merupakan salah satu basis penindasan perempuan karena menciptakan watak feminim dan maskulin yang melestarikan patriarki serta membatasi gerak dan perkembangan perempuan serta mereproduksi dominasi kaum laki-laki.

3. Kontrol atas seksualitas perempuan

Ini adalah bidang subordinasi perempuan berikutnya yang sangat penting. Perempuan diwajibkan untuk memberikan pelayanan seksual kepada laki-laki sesuai dengan keinginan dan kebutuhan laki-laki. Selain itu, pemerkosaan dan ancaman perkosaan adalah cara lain dominasi terhadap perempuan melalui pemberlakuan gagasan tentang “malu” dan “kehormatan”. Untuk mengontrol seksualitas perempuan, pakaian, tindakan, dan gerak mereka diawasi dengan seksama oleh aturan-aturan bertingkah laku keluarga, sosial, budaya, dan agama.

4. Gerak perempuan

Untuk mengendalikan seksualitas, produksi, dan reproduksi perempuan, kaum lelaki perlu mengontrol gerak perempuan. Diberlakukannya pembatasan untuk meninggalkan ruangan rumah tangga, pemisahan yang

ketat privasi dan publik, pembatasan interaksi antara kedua jenis kelamin, dan sebagainya, semua mengontrol mobilitas dan kebebasan perempuan dengan cara yang khas berlaku untuk perempuan—yakni bersifat spesifik gender, karena laki-laki tidak menjadi sasaran pembatasan yang sama.

5. Harta milik dan sumber daya ekonomi

Sebagian besar hak milik dan sumber daya produktif lain dikontrol oleh laki-laki dan diwariskan dari laki-laki ke laki-laki, biasanya dari ayah ke anak laki-laki. Sekalipun menurut hukum perempuan punya hak untuk mewarisi harta, seluruh praktik kebiasaan, tekanan perasaan, sanksi sosial, dan kadang-kadang kekerasan yang gamblang mencegah mereka bisa memiliki kontrol atasnya. Hal ini pun digambarkan oleh PBB. Statistik yang mereka buat mengatakan bahwa “perempuan mengerjakan lebih dari 60% persen jam kerja di seluruh dunia, tetapi mereka hanya mendapatkan 10% dari penghasilan dunia dan memiliki 1% dari harta kekayaan dunia”.

2. 4 Perempuan dalam Film Jepang

Berawal dari berkembangnya industrialisasi yang pesat pada era Taisho (1912-1926), merupakan pengaruh dari kondisi ekonomi Jepang yang membaik paska perang dunia pertama dan meratanya pendidikan, memunculkan berbagai macam inovasi penunjang kehidupan seperti mesin cuci, penanak nasi, dan alat penghisap debu. Hal itu memicu beberapa fenomena setelahnya, pertama perempuan dapat hadir dalam ruang publik setelah pekerjaan domestik semakin sedikit dan berkurang dengan

bantuan teknologi. Kedua, berkembangnya ekspresi-ekspresi sosial dalam berbagai bentuk seperti majalah, film, dan kafe. Budaya urban era 1920 hingga 1930-an tersebut menciptakan kehidupan modern dan sebuah masyarakat konsumtif. Identitas perempuan berasosisasi dengan budaya konsumerisme dan terlihat dari bentuk modernisasi kapitalisme dan teknologi seperti pusat perbelanjaan, gedung bioskop dan media cetak

Kehadiran perempuan dalam budaya urban tersebut kemudian melahirkan fenomena sosial *moga* (*modern girl*), yaitu pekerja perempuan yang biasanya bekerja di bank, perkantoran dan pusat perbelanjaan (Wada-Marciano, 2008). *Moga* umumnya perpenampilan dan bergaya ala barat, identik dengan potongan rambut *bob* dan topi yang lebar. Mereka adalah perempuan yang mandiri secara finansial dan cenderung konsumtif sebagai bentuk kebebasan individual. Dengan tingkat konsumsi yang tinggi, kemudian perempuan dijadikan sebuah komoditas atau subjek konsumsi, salah satunya di bioskop.

Studio film Shochiku merespon pertumbuhan pasar tersebut dengan menciptakan film dengan genre ‘film perempuan’. Istilah ‘film perempuan’ awalnya digunakan untuk film-film yang dibuat dengan target penonton perempuan (Russel, 2001). Namun menurut Wada-Marciano (2008) istilah ‘film perempuan’ memiliki dua tingkatan yang ditujukan untuk perempuan: pertama sebagai penonton dan kedua kehadiran dalam layar. Namun menurut Teresa de Lauretis (dalam Tatyzo, 2011) konsep ‘film perempuan’ merujuk pada film yang dibuat oleh perempuan dan untuk perempuan, tetapi kerangka konseptualnya melampaui itu. De Lauretis menempatkan

wanita dalam konsep perbedaan yang tidak hanya berhubungan dengan pria, tetapi juga, yang lebih penting, di antara dan didalam "perempuan". Film perempuan menunjukkan perempuan sebagai subjek sosial yang merundingkan identitas mereka melalui kategori kelas, ras, seksualitas, dan usia (Tatyzo, 2011)..

Di Jepang sebelum tahun 1924 sosok perempuan dalam film diperankan oleh laki-laki yang disebut *oyama*, yang merupakan pengaruh dari teater tradisional Jepang. Setelah itu perempuan baru benar-benar memerankan diri sebagai perempuan dalam film. Narasi tentang perempuan dalam film studio Shochiku menggunakan cerita-cerita moralistik kuno yang bertemakan represi terhadap perempuan yang digambarkan dengan teatrikal (Wada-Marciano, 2008).

Kemudian muncul kompetisi dalam memproduksi 'film perempuan' antara studio Shochiku dan studio Nikkatsu. Keduanya sama-sama mengangkat tema perempuan dan menargetkan perempuan sebagai penontonnya. Namun berbeda dalam bentuk film dan konvensi yang digunakan. Studio Shochiku menggunakan gaya teatrikal secara khas ditandai dengan akting panggung tanpa pergerakan kamera dan penyuntingan gambar. Film studio Shochiku terlihat seperti sebuah pentas pertunjukan diatas panggung dengan latar studio yang direkam. Sedangkan studio Nikkatsu menggunakan skenario, pergerakan kamera, dan teknik-teknik penyuntingan. Nikkatsu memiliki sebuah gaya dalam filmnya yang dikatakan oleh Joseph L. Anderson dan Donald Richie sebagai "cerita yang realistis yang mampu menggambarkan kelas bawah dan jarang disentuh oleh studio film lain" (Yamamoto, 2012).

Film perempuan menjadi *subgenre* dominan dari film modern dan pertanda dari ‘kebaruan’ yang nantinya menjadi genre *shinpa* atau film gaya baru (kontemporer). Genre *shinpa* bukan hanya tentang latar waktu namun juga terbentuk oleh tradisi teater tradisional kabuki dalam bentuk tema dan situasi (konflik antara cinta dan tanggung jawab). Perempuan dalam genre film *shinpa* dijadikan korban, eksploitasi, dan dikutuk. Ketika perempuan mengorbankan dirinya untuk laki-laki mereka lebih sering justru diserang, dikhianati, dan ditinggalkan. Pengorbanan diri perempuan hadir sebagai tema dipengaruhi oleh aturan *shinpa* atau *kabuki sewamono* (aturan drama realis), yang menghadapkan pada dilema antara kewajiban dan perasaan (Sato, 2008). Perempuan dalam tragedi *shinpa* selalu dihadapkan pada dilema antara hasrat untuk dirinya sendiri dan kewajiban sebagai anggota keluarga. *Giri* (kewajiban) dan *ninjo* (perasaan) selalu menjadi konflik yang membawa cerita *shinpa*.

Genre *shinpa* yang seringkali menampilkan perempuan, sering disalahartikan sebagai film feminis, padahal kehadiran perempuan hanya sebagai tema, dan tidak jarang justru menampilkan perempuan berkebalikan dengan pemahaman feminisme. Sebab makna feminis di Jepang bukan mengenai orang yang mempercayai hak-hak perempuan tetapi lebih kepada orang yang memiliki perhatian lebih terhadap perempuan (Richie, 2005). Mirip dengan pergeseran makna feminis di Indonesia yang dimaknai dengan kefemininan. Artinya film feminis di Jepang hanya mensyaratkan kehadiran perempuan saja, bukan membela hak-hak perempuan. Russel (2011) kemudian menambahkan definisi *feminisuto* (istilah Jepang untuk feminis) sebagai sebuah gerakan estetis untuk menghargai perempuan daripada pencapaian hak-hak

perempuan. Kemudian Nygren (2007) menambahkan pengertian "feminis Jepang", atau *feminisuto*, justru antifeminis dalam arti bahwa ia berfungsi untuk memperkuat penindasan yang diperlukan untuk penderitaan yang diidealkan.

2.5 Perempuan dalam Film Indonesia

Perempuan telah terlihat kehadirannya sejak industri film Indonesia (Hindia Belanda) pertama kali dimulai pada tahun 1926 pada film *Loetoeng Kasaroeng*, setidaknya dalam sebuah peran. Begitu pula pada film *Darah dan Doa* (1950) yang dianggap sebagai film Indonesia pertama sebagai negara (setelah berakhirnya perang kemerdekaan) dan disutradarai oleh orang Indonesia. Perempuan hadir dalam peran namun bergulat pada narasi-narasi maskulin dan tokoh utama laki-laki. *Darah dan Doa* menceritakan seorang pejuang revolusi Indonesia yang jatuh cinta kepada salah seorang Gadis Jerman yang bertemu dengannya di tempat pengungsian.

Pada era Orde Baru hadir Nya Abbas Akup dengan film komedi yang dibubuhi kritik dan protes pada pemerintah yang sering diperankan oleh tokoh utama perempuan sebagai subjek sosial. *Inem Pelayan Sexy* (1977) menceritakan kehidupan pekerja sektor informal seperti pembantu rumah tangga pada masa Orde Baru, lengkap dengan permasalahan mengenai sistem pengupahan dan regulasi hukum yang belum jelas. Film Nya Abbas menampilkan perempuan selain sebagai pemeran utama tetapi juga menunjukkan peran perempuan sebagai subjek sosial dan merepresentasikan keadaan sosial masyarakat pada zamannya.

Sampai pertengahan tahun 1990-an, penggambaran perempuan dalam film dituntut untuk menyampaikan pesan moralitas dan ketundukan kepada laki-laki, agama, keluarga, dan negara, karena di bawah rezim Orde Baru, peran sosial perempuan ditentukan oleh lima tugas yang ditentukan (Tatyzo, 2011). Peran 'istri dan teman setia untuk suaminya' adalah yang pertama dan paling penting.

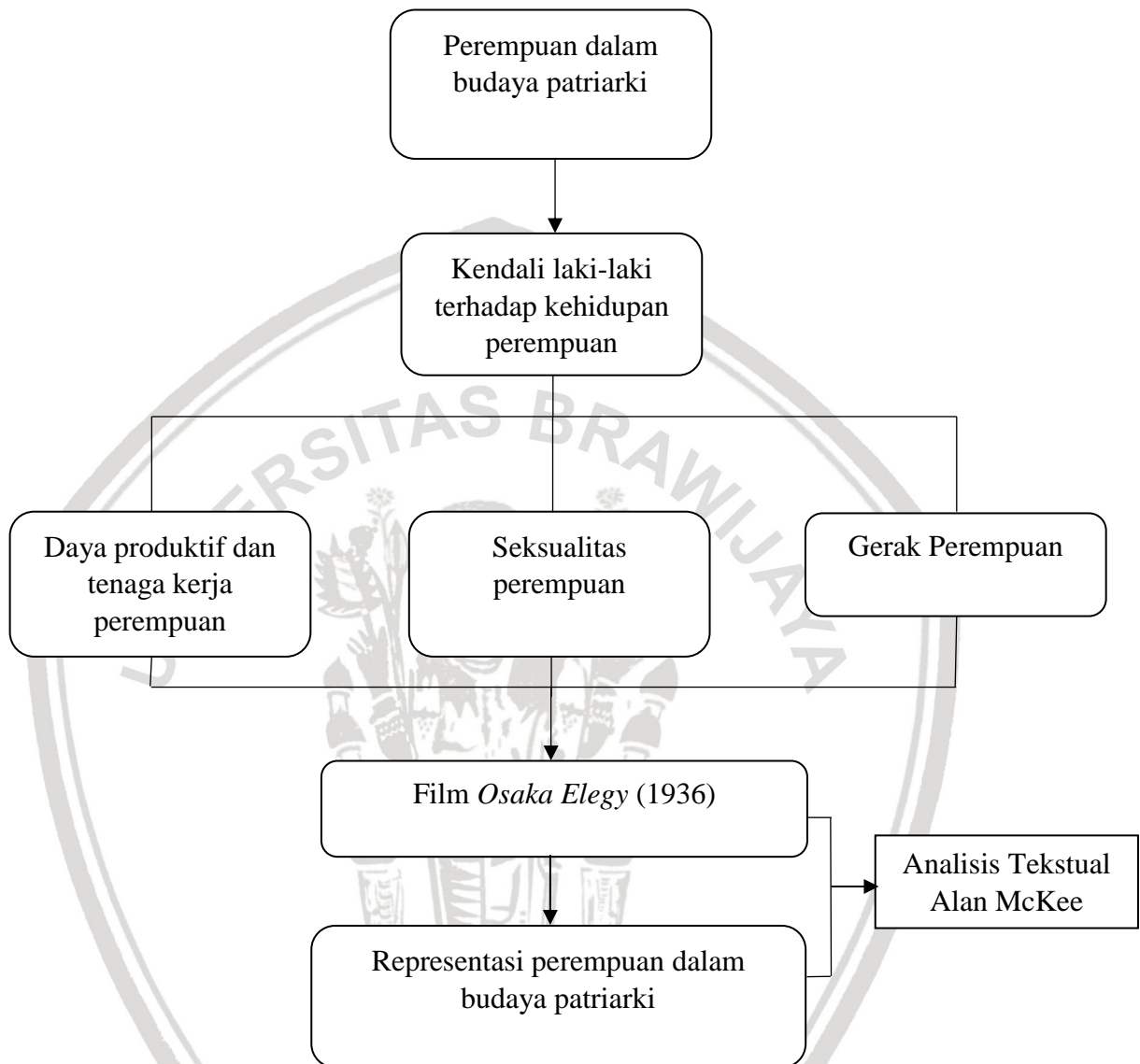
Dalam sebuah artikel yang diterbitkan pada tahun 2005, Krishna Sen (dalam Tatyzo, 2011) berkomentar bahwa ketika generasi baru pembuat film muncul setelah tahun 1998, perempuan sama banyaknya dengan laki-laki sebagai sutradara, penulis dan produser film. Nia Dinata salah satu diantara para perempuan yang telah menciptakan ruang bagi diri mereka sendiri dalam film dan aktivisme. Keberanian mereka dalam menangani isu-isu yang berkaitan dengan perempuan, gender, dan seksualitas di Indonesia, dari sudut pandang kritis, telah meningkatkan status mereka sebagai kontributor film Indonesia (Tatyzo, 2011).

Semua film yang Nia Dinata sutradarai mengandung perempuan sebagai protagonis, dan fokus pada perspektif perempuan, tanpa nada moralisasi penggambaran wanita Orde Baru. Tiga film fitur yang ditulis dan diarahkan Dinata mencerminkan tujuannya dalam pembuatan film dan aktivisme budaya. Seperti film *Berbagi Suami* (2006) yang bercerita tentang tiga perempuan dari kebudayaan berbeda namun sama-sama memiliki suami yang melakukan poligami. Film ini melihat poligami dari sudut pandang perempuan. Nia Dinata merupakan salah satu sutradara Indonesia yang fokus membuat film dengan tema perempuan atau 'film perempuan'. Konsep 'film perempuan' merujuk pada film yang dibuat oleh perempuan dan untuk

perempuan, tetapi kerangka konseptualnya melampaui itu (Teresa de Lauretis, dalam Tatyzo, 2011). De Lauretis menempatkan wanita dalam konsep perbedaan yang tidak hanya berhubungan dengan pria, tetapi juga, yang lebih penting, di antara dan didalam "perempuan". Film perempuan menunjukkan perempuan sebagai subjek sosial yang merundingkan identitas mereka melalui kategori kelas, ras, seksualitas, dan usia (Tatyzo, 2011).



2.6 Kerangka Pemikiran



Bagan 2.1 Kerangka Pemikiran

Sumber: Data diolah peneliti

Penelitian ini berawal dari fenomena bahwa film *Osaka Elegy* yang memiliki label sebagai film feminis, namun ternyata tidak mengandung unsur perjuangan hak-hak perempuan dalam pemahaman feminisme. Justru sebaliknya, nilai-nilai budaya patriarki sangat kental didalamnya, salah satunya adalah subordinasi perempuan. Sebab makna feminis di Jepang bukan mengenai orang yang mempercayai hak-hak perempuan tetapi lebih kepada orang yang memiliki perhatian lebih terhadap perempuan (Richie, 2005). Jadi, *Osaka Elegy* merupakan film yang menggambarkan bagaimana situasi perempuan dalam sistem dan struktur patriarki. Film memiliki peran besar dalam melanggengkan budaya patriarki, seperti kata Bhasin (1996) film merupakan alat laki-laki untuk menyebarkan ideologi gender dan kelas.

Subordinasi perempuan dalam budaya patriarki mensyaratkan hadirnya kendali laki-laki terhadap perempuan yang menurut laki-laki, memiliki kelas yang berada dibawahnya. Subordinasi artinya memiliki kekuatan atau otoritas yang lebih sedikit daripada orang lain dalam kelompok atau organisasi. Kendali laki-laki terhadap kehidupan perempuan mempengaruhi daya produktif dan tenaga kerja, seksualitas, dan gerak perempuan. Dalam melakukan analisis film tersebut peneliti menggunakan metode analisis tekstual Alan Mckee.

2.7 Penelitian Terdahulu

Nama	Mica Vetri Agusta
Judul	Representasi Perempuan dalam Film (<i>Semiotic Analysis</i> tentang Representasi Perempuan dalam Konteks Budaya Jepang Melalui Penokohan Azumi pada Film 'Azumi').
Rumusan Masalah	Bagaimana representasi perempuan dalam konteks budaya Jepang melalui penokohan Azumi pada film 'Azumi'?
Teori	Teori Representasi.
Metode	Semiotika John Fiske.
Hasil	Berdasarkan analisis yang dilakukan peneliti, ditemukan bahwa perempuan dalam film <i>Azumi</i> melalui penokohan Azumi direpresentasikan sebagai perempuan yang kuat, gesit, superior dan gigih. Azumi merubah stereotip perempuan yang lemah dan tidak punya harga diri.
Persamaan	Penelitian kualitatif dengan subjek perempuan.
Perbedaan	Metode Semiotika digunakan dalam penelitian ini, sedangkan peneliti menggunakan metode Analisis Tekstual.
Relevansi	Penggunaan subjek perempuan dalam penelitian mengenai film.

Tabel 2.4 Penelitian Terdahulu Mica Vetri Agusta

Sumber: Data diolah peneliti

Nama	Hannum Masayu Rahmawati
Judul	Representasi Identitas Waria dalam Film Dokumenter <i>Wariazone</i> (Analisis Tekstual Representasi Identitas Waria dalam Film Dokumenter <i>Wariazone</i> Karya Kiwa Noid dan Terje Toomitsu).
Rumusan Masalah	Bagaimana film dokumenter <i>Wariazone</i> merepresentasikan identitas waria di Indonesia?
Teori	Teori Identitas.
Metode	Analisis Tekstual Alan Mckee.
Hasil	Berdasarkan penelitian ditemukan bahwa waria dalam film <i>Wariazone</i> mengakui identitasnya sebagai gender ketiga dan sebagai sosok dengan fisik laki-laki namun berjiwa perempuan.
Persamaan	Penelitian kualitatif dengan metode Analisis Tekstual Alan Mckee
Perbedaan	Subjek penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah waria, sedangkan peneliti menggunakan subjek perempuan.
Relevansi	Penelitian menggunakan metode Analisis Tekstual Alan Mckee.

Tabel 2.5 Penelitian Terdahulu Hannum Masayu Rahmawati

Sumber: Data diolah peneliti

BAB III

METODE PENELITIAN

3.1 Jenis Penelitian

Menurut Suriasumantri (dalam Kriyantono, 2006, h. 51) metode merupakan sebuah cara untuk mengetahui sesuatu, yang mempunyai langkah-langkah sistematis. Sebuah penelitian membutuhkan suatu metode yang spesifik untuk menemukan hasil penelitian yang sesuai. Penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif. Metode penelitian kualitatif berbeda dengan metode penelitian kuantitatif yang mengutamakan bukti berdasarkan logika matematis, prinsip angka, atau metode statistik. Penelitian kualitatif bertujuan mempertahankan bentuk dan isi perilaku manusia dan menganalisis kualitas-kualitasnya, alih-alih mengubahnya menjadi entitas-entitas yang kuantitatif (Mulyana, 2008, h. 145). Penelitian kualitatif digunakan untuk memahami fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian, seperti; perilaku, persepsi, motivasi, tindakan dan lain-lain, secara mendalam dan dengan cara deskripsi dalam bentuk kata-kata dan bahasa (Moleong, 2014, h. 6). Penelitian kualitatif menekankan persoalan kedalaman (kualitas) dan bukan banyaknya (kuantitas) data (Kriyantono, 2006, h. 56). Lebih lanjut Kriyantono (2006, h. 57) juga menambahkan bahwa riset kualitatif bersifat subjektif dan hasilnya lebih kasuistik bukan untuk digeneralisasikan.

Sedangkan jenis penelitian yang penulis gunakan dalam penelitian ini adalah

deskriptif. Bodgan & Taylor (1975, h. 55) menjelaskan bahwa metodologi kualitatif sebagai prosedur penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa kata-kata tertulis atau lisan dari orang-orang dan perilaku yang diamati. Jenis penelitian ini bertujuan membuat deskripsi secara sistematis, faktual, dan akurat tentang fakta-fakta yang ada. Metode ini memungkinkan peneliti untuk menginterpretasikan dan menyingkap makna dalam teks film *Osaka Elegy* dalam budaya patriarki dengan menghubungkan fakta-fakta yang ada pada intertekstual (teks-teks lain yang relevan).

Selanjutnya penelitian yang dilakukan penulis merupakan penelitian yang menggunakan paradigma kritis. Paradigma kritis sangat menaruh perhatian terhadap pembongkaran aspek-aspek yang tersembunyi (*latent*) di balik sebuah kenyataan yang tampak (*virtual reality*) guna dilakukannya kritik dan perubahan (*critique and transformation*) terhadap struktur sosial (Hamad, dalam Putri, 2009). Menurut paradigma ini pesan yang disampaikan dalam film adalah realitas yang teramati sebagai konstruksi pembuatnya yang dipengaruhi oleh faktor lain, salah satunya sistem sosial yang ada di masyarakat. Konsekuensi penggunaan paradigma kritis adalah keharusan dipertimbangkannya aspek-aspek historis dan faktor-faktor sosial, budaya, dan ekonomi-politik yang mempengaruhi masalah sosial (*social problem*) yang menjadi masalah penelitian (*research question*) (Hamad, dalam Putri, 2009). Penulis menggunakan paradigma kritis dalam penelitian ini karena penulis ingin menyingkap makna dari representasi perempuan yang diciptakan oleh *author* teks film *Osaka Elegy*.

3.2 Metode Penelitian

Dalam penelitian ini, peneliti menggunakan metode analisis tekstual. Analisis tekstual adalah metodologi untuk mengumpulkan informasi mengenai praktik pemaknaan. McKee (2003) mengatakan analisis tekstual adalah metode yang dapat digunakan untuk penelitian dalam meneliti *cultural studies*, dan studi media dalam komunikasi massa. Analisis tekstual adalah interpretasi-interpretasi yang dihasilkan dari teks. Ketika melakukan penafsiran, standarisasi tidak dibutuhkan dan ditekankan dalam metode penelitian ini karena kita tidak berusaha untuk mencari interpretasi yang “benar”. Kelayakan interpretasi ditentukan berdasarkan argumen yang memiliki bukti dan fakta. Menurut McKee (2003), teks adalah semua yang tertulis, gambar, film, video, foto, desain grafis, lirik lagu dan lain-lain yang menghasilkan makna. Dalam arti ini teks tidak dibatasi pada tulisan-tulisan, melainkan secara luas, yaitu mencakup segala hal yang bermakna.

McKee (2003) menjelaskan tujuan melakukan penelitian analisis tekstual adalah untuk mengungkapkan ‘apa’ dan ‘bagaimana’ pengetahuan diproduksi dalam suatu konteks masyarakat serta memahami ‘peran’ yang dimainkan dalam kehidupan kita, bagaimana pesan-pesan media berpartisipasi dalam konstruksi budaya terhadap pandangan kita tentang dunia ini. Konteks dimana budaya tersebut diproduksi menjadi hal yang sangat penting. Dalam analisis tekstual, peneliti harus dapat menghubungkan dan membuat tali-tali hubungan antara kultur, politik, kepentingan, dan mitos yang ada dalam masyarakat dan budaya yang berlaku dengan teks-teks yang dihasilkan. Teks

tidak dapat berdiri sendiri, teks harus didiskusikan dengan teks yang lain (yang biasa disebut dengan *intertextuality*) dan dengan *setting* atau konteks sosial, budaya dan politik dimana teks tersebut dihasilkan (Ida, 2011).

Tujuan dari penelitian analisis tekstual ini adalah untuk menggali lebih dalam (*to explore*), untuk membuka makna tersembunyi (*to unpack*), untuk membongkar konsep-konsep, nilai-nilai, ideologi, budaya, mitos, dan lainnya yang diproduksi dan direproduksi oleh pembuat teks atau penguasa media, untuk memahami bagaimana sebuah kultur, mitos, kepentingan dan lainnya yang ada dalam proses produksi teks (Ida, 2011).

3.3 Fokus Penelitian

Fokus penelitian memuat rincian tentang cakupan atau topik-topik pokok yang akan diungkap atau digali dalam sebuah penelitian. Pertanyaan-pertanyaan ini diajukan untuk mengetahui gambaran apa yang akan diungkapkan di lapangan ketika penelitian berlangsung. Pertanyaan-pertanyaan yang diajukan harus didukung oleh alasan-alasan mengapa hal tersebut perlu ditampilkan dalam sebuah penelitian. Moleong (2006) mengatakan bahwa penentuan fokus penelitian memiliki dua tujuan. Tujuan pertama penetapan fokus penelitian dapat membatasi studi yang berarti bahwa dengan adanya fokus, penentuan tempat penelitian menjadi lebih layak. Kedua, penentuan fokus secara efektif menetapkan kriteria inklusi-eksklusi untuk menyaring informasi yang mengalir masuk.

Penentuan fokus penelitian ini berdasarkan pandangan Kamla Bhasin mengenai kendali laki-laki terhadap perempuan yang merupakan bagian dari opresi budaya patriarki. Bhasin membaginya menjadi lima bentuk; pertama daya produksi dan tenaga kerja perempuan, kedua reproduksi perempuan, ketiga kendali atas seksualitas perempuan, keempat gerak perempuan, dan kelima harta milik dan sumber daya ekonomi. Peneliti sebelumnya telah melakukan pra-penelitian dengan cara membuat transkrip film *Osaka Elegy* secara menyeluruh, dan menemukan bahwa hanya terdapat tiga dari lima bentuk kendali laki-laki terhadap perempuan.

Budaya patriarki tampak dalam berbagai bentuk dominasi laki-laki, dalam bentuk kendali laki-laki terhadap perempuan. Bidang-bidang kehidupan perempuan yang dikendalikan laki-laki bisa ada sebagian maupun seluruhnya dalam sebuah budaya. Namun kendali laki-laki terhadap perempuan dalam sistem patriarki tidak mensyaratkan semuanya terpenuhi, untuk mengindikasikan adanya dominasi laki-laki. Maka fokus pada penelitian ini adalah bagaimana perempuan direpresentasikan dalam budaya patriarki dilihat dari kendali laki-laki terhadap daya produktif dan tenaga kerja, seksualitas, dan gerak perempuan.

3.4 Sumber dan Jenis Data

Menurut Lofland dan Lofland, sumber data yang utama adalah kata-kata dan tindakan selebihnya adalah data tambahan seperti sumber tertulis (Moleong, 2006, h. 157). Penelitian ini memiliki sumber data yang diperoleh dari:

- a. Sumber Data Primer

Data primer diperoleh dari sumber data. Data primer dari penelitian ini adalah segala informasi dan pengamatan yang peneliti peroleh melalui transkrip dari dialog, narasi, adegan, serta *setting* lokasi yang terdapat pada film *Osaka Elegy*.

b. Sumber Data Sekunder

Data sekunder merupakan data yang diperoleh tidak langsung dari sumbernya dalam bentuk yang sudah jadi. Data sekunder dalam penelitian ini adalah segala bentuk data yang diperoleh peneliti dari membaca, mendengar, dan melihat. Data sekunder berasal dari sumber tertulis untuk mendukung data primer. Adapun data sekunder dari penelitian ini adalah buku, artikel, dan sumber online yang mendukung interpretasi data.

3.5 Unit Analisis Data

Unit analisis data merupakan suatu upaya yang dilakukan dengan jalan bekerja dengan data, mengorganisasikan data, memilah-milahnya menjadi satuan yang dapat dikelola, mensistesisikan, mencari dan menemukan pola, menemukan apa yang dapat diceritakan kepada orang lain (Moleong, 2014). Dalam hal ini peneliti akan memilah-milah bagian dari teks film dan membagi menjadi bagian-bagian yang lebih kecil dengan melihat relevansinya terhadap makna yang ingin peneliti cari dalam satu teks utuh. Karena menurut McKee (2003) semua teks memiliki beberapa elemen yang lebih

penting dari yang lain; dan tidak semua elemen mengandung hubungan untuk menjawab pertanyaan yang coba untuk dijawab.

Unit analisis dalam penelitian ini adalah teks-teks dalam film *Osaka Elegy* yang menampilkan representasi perempuan dalam budaya patriarki, berupa potongan-potongan adegan dalam *shot* yang dianggap paling mewakili fokus penelitian. Potongan-potongan *shot* tersebut dipilih berdasarkan kategori yang sudah ditentukan oleh peneliti berdasarkan fokus penelitian yang telah dirumuskan peneliti dari hasil pengamatan terhadap film *Osaka elegy* yaitu kendali laki-laki terhadap daya produktif dan tenaga kerja, seksualitas, dan gerak perempuan.

3.6 Teknik Pengumpulan Data

Pada penelitian ini, peneliti melakukan pengamatan langsung pada film *Osaka Elegy*. Teknik pengumpulan data yang dilakukan menggunakan metode dokumentasi dengan tujuan mendapatkan informasi yang mendukung analisis dan interpretasi data (Kriyantono, 2006, h.120). Penulis melakukan pengamatan langsung pada dokumentasi dari film *Osaka Elegy* untuk memperoleh data yang diperlukan. Dokumentasi berupa *screenshot* film *Osaka Elegy* dengan subteks bahasa Indonesia yang diterjemahkan dari subteks berbahasa Inggris oleh Forum Lenteng, sebuah lembaga non-profit yang fokus pada media dan film dalam rangkaian kegiatan senin sinema dunia, kegiatan memutar, menonton kembali film-film penting dunia. Kemudian juga dokumentasi berupa transkrip dari narasi yang ada pada setiap adegan film.

3.7 Teknik Analisis Data

Menurut Moleong (dikutip dari Kriyantono, 2006, h.167) mendefinisikan analisis data sebagai “proses mengorganisasikan dan mengurutkan data kedalam pola, kategori, dan satuan uraian dasar sehingga dapat ditemukan tema dan dapat dirumuskan hipotesis kerja seperti yang disarankan oleh data”. Teknik analisis data ini akan mengadopsi dari Alan McKee (2003) yang menjelaskan bagaimana analisis tekstual bekerja, dengan asumsi seseorang tidak pernah tahu bagaimana orang lain menafsirkan teks tertentu, tetapi kita dapat melihat petunjuk, mengumpulkan bukti tentang praktik yang dilakukan yang membuatnya serupa, dan membuat dugaan. Hanya ketika sebuah teks dimasukkan ke dalam konteks, kita baru dapat mulai membuat dugaan tentang kemungkinan penafsiran elemen tertentu di dalamnya (McKee, 2003).

Konteks yang dimaksud oleh McKee adalah teks-teks lain yang mengelilingi teks, yang memberikan informasi berguna untuk memahaminya, yang membimbing kita bagaimana menafsirkan teks (dan, pada gilirannya, teks itu sendiri, ditafsirkan dalam konteks lain). McKee mengatakan untuk memahami elemen dari sebuah teks kita harus melihat tiga tingkatan dari konteks, yaitu:

1. Teks itu sendiri.
2. Genre teks. Genre adalah alat yang sangat kuat untuk memahami teks. Genre adalah jenis kode yang digunakan untuk berkomunikasi antara produsen dan audiens dengan mengikuti aturan standar penandaan.

3. Konteks publik yang lebih luas dimana teks diedarkan. Kita dapat sepenuhnya salah memahami makna suatu teks jika kita tidak melihat pada konteks yang lebih umum dimana ia bersirkulasi.

Semakin banyak yang diketahui tentang konteks sebuah teks, pada semua level ini maka semakin besar kemungkinan untuk menghasilkan interpretasi teks yang relevan. Adapun tahapan analisis data yang peneliti lakukan antara lain:

1. Mengumpulkan data penelitian berupa dokumentasi film *Osaka Elegy*.
2. Menyusun kategorisasi pada tiap *shot* berdasarkan unit analisis data yang telah disusun yang menjadi data yang akan dianalisis.
3. Menganalisis data melalui unit *audio* dan *visual* (narasi, dialog, peradeganan, *setting* latar waktu dan tempat) dari *shot* yang ditampilkan kemudian dikaitkan dengan kajian mengenai konsep budaya patriarki dan subordinasi perempuan.
4. Peneliti membuat kesimpulan berdasarkan hasil analisis yang dilakukan yang mengacu pada representasi perempuan yang terdapat pada film *Osaka Elegy*.

BAB IV

HASIL DAN PEMBAHASAN

4.1 Penyajian Data

4.1.1 Kendali Laki-laki terhadap Daya Produktif dan Tenaga Kerja Perempuan

Kategori ini merupakan kumpulan *shot* yang menunjukkan kendali laki-laki terhadap daya produktif dan tenaga kerja perempuan serta dampak-dampak yang menyertainya. Pada *shot* 46 memperlihatkan Ayako mendapatkan uang dengan cara menjadi perempuan simpanan bos tempatnya bekerja, Tuan Asai. Uang yang didapatkan Ayako diperlukannya untuk membayar hutang ayah Ayako, Junzo Murai. Menjadi istri simpanan adalah pilihan terakhir Ayako setelah sebelumnya mencoba meminjam uang namun gagal pada kekasihnya, Nishimura. Tanpa diketahui seluruh anggota keluarga dan kekasihnya, Ayako memutuskan untuk menjadi istri simpanan dan tinggal di apartemen yang disediakan Tuan Asai. Dengan telah menjadi istri Tuan Asai, Ayako kini tidak lagi bekerja dan hanya tinggal di rumah menunggu kunjungan Tuan Asai.

Berikutnya pada *shot* 64 Ayako bicara pada Nyonya Asai setelah Ayako dipergoki melakukan perselingkuhan dengan Tuan Asai di apartemen. Pembicaraan mereka berdua sangat santai, Nyonya Asai yang sambil membersihkan kimono dan Ayako yang duduk dikursi. Alih-alih dipenuhi amarah, mereka berdua justru saling mengerti dan maklum. Ayako menjelaskan tidak ada cinta diantara mereka berdua, dan motifnya hanyalah uang. Bahkan Nyonya Asai sempat ingin menawarkan akan


mengenalkan Ayako dengan laki-laki yang baik. Peristiwa ini dimanfaatkan Ayako untuk menyudahi hubungan transaksionalnya dengan Tuan Asai dan mencari kebahagiaannya dengan menikahi Nishimura setelah tugasnya mencari uang telah selesai. *Shot* berikutnya justru menampilkan kondisi Ayako yang masih memiliki tanggung jawab keuangan bagi keluarga laki-lakinya, kali ini untuk kakak laki-laknya Hiroshi.

Ayako bertemu adiknya, Sachiko di stasiun kereta api pada *shot* 65 yang mengatakan bahwa Hiroshi membutuhkan uang untuk membiayai kuliahnya dan Ayah mereka tak dapat memenuhinya. Lagi-lagi Ayako harus menanggung beban keuangan keluarganya. Ayako akhirnya mengirimkan uang untuk Hiroshi, yang didapatkannya dari memeras Fujino. Ayako mengirimkan surat dan uang untuk Hiroshi dan diterima oleh ayahnya pada, namun Ayako meminta untuk merahasiakannya pada Hiroshi. Kemudian pada *shot* 70 Hiroshi justru mengatakan untuk melarang Ayako kembali kerumah, tanpa mengetahui kebutuhannya telah dipenuhi oleh Ayako. Pada *shot* 73 Ayako bertemu dengan Fujino sebagai upayanya mendapatkan uang yang sudah diberikan untuk Hiroshi. Fujino menginginkan Ayako untuk menjadi istri simpanannya, namun Ayako menolak dan pergi namun tidak ingin mengembalikan uang Fujino. Hal itu menjadi masalah kemudian dengan Fujino yang melaporkan tindakan Ayako ke polisi.

Kepulangan Ayako dari kantor polisi setelah memeras Fujino membuatnya semakin dibenci oleh keluarganya. Terlihat pada *shot* 96 dan 97, Ayako berada di ruang tamu dan keluarganya di ruang makan bersama. Sachiko dan Hiroshi hanya menatap

Ayako yang merokok sedangkan ayahnya hanya menundukkan kepala. Hingga perseteruan timbul terlihat pada *shot* 103 dan 104, Hiroshi meminta Ayako untuk pergi, dan Sachiko merasa malu karena berita mengenai Ayako yang memeras Fujino sudah menyebar hingga teman sekolahnya. Begitupun ayahnya yang mengetahui kondisi yang sebenarnya pun tetap menyalahkan Ayako atas tindakannya.


Kumpulan *shot* diatas menampilkan rangkaian bagaimana daya produktif dan tenaga kerja perempuan diperas dan juga dampak dari tindakan itu. Laki-laki dalam keluarga Ayako secara material mendapatkan keuntungan, namun tetap menyalahkan tindakan Ayako meskipun telah menguntungkan mereka. Ayako dipaksa mencari uang bagaimanapun caranya demi keluarga laki-lakinya dan menanggung resikonya sendirian.

Shot	Visual	Audio		
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
46	 <p>Durasi: 00:27:18</p>	Apartemen	<p>Tuan Asai: “Kenapa murung begitu.”</p> <p>Ayako: “Kamu terlalu lama datangnya.”</p> <p>Tuan Asai: “Benarkah?”</p> <p>“Mengenai masalah ayahmu itu, semua akan segera beres.”</p> <p>Ayako: “Terimakasih banyak.”</p> <p>Tuan Asai: “Ini 300 Yen seperti yang aku janjika.”</p> <p>Ayako: “Terimakasih.”</p> <p>Tuan Asai: “Sebaiknya cairkan segera uang itu.”</p>	-

			“Dan bayarkan hutang ayahmu pada perusahaannya segera.”	
--	--	--	---	--

Tabel 4.1 Ayako menerima uang sebagai istri simpanan Tuan Asai

Shot ini diawali dengan kedatangan Tuan Asai di bangunan apartemen yang megah. Tuan Asai menaiki tangga dan masuk kedalam ruang apartemen. Ayako sudah menunggu dan menyambut dengan membukakan mantel Tuan Asai lalu melipatnya. Tuan Asai kemudian berganti pakaian dengan kimono dan Ayako sekali lagi membantu menggunakannya. Kemudian mereka berdua duduk di lantai dengan alas *tatami* (tikar jerami). Tuan Asai membuka dompet dan mengeluarkan selembur kertas (uang cek) berjumlah 300 yen dan diberikan pada Ayako untuk digunakan membayar hutang Ayah Ayako.


Shot	Visual	Audio		
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
64	 <p>Durasi: 00:42:11</p>	Apartemen	<p>Nyonya Asai: “Tak perlu khawatir berlebihan begitu.”</p> <p>“Akan aku kenalkan lelaki baik-baik padamu, nanti.”</p> <p>Ayako: “Aku sudah kapok dengan lelaki.”</p> <p>Nyonya Asai: “Ayolah, jangan putus asa begitu.”</p> <p>Ayako: “Sekarang aku benar-benar lega.”</p> <p>“Aku tidak mau berakhir seperti ini lagi.”</p> <p>“Sekarang, yang paling saya inginkan, menikah dengan lelaki baik-baik.”</p> <p>Nyonya Asai: “Ya... itu lebih bagus.”</p>	

			<p>Ayako: “Sebenarnya... Ada seseorang yang selalu ada dihatiku.”</p> <p>“Aku tak cerita hidupku seperti ini.”</p> <p>“Aku ingin menikah dengannya.”</p> <p>“Menurutmu, apa aku mesti bilang tentang ini semua?”</p> <p>Nyonya Asai: “Aku tak tahu.”</p>	
--	--	--	--	--

Tabel 4.2 Pembicaraan Ayako dengan Nyonya Asai

Shot ini diawali dengan kejadian ketika Nyonya Asai memergoki Ayako sedang bersama dengan Tuan Asai di apartemen. Setelah itu Nyonya Asai meminta kepada supirnya untuk mengantarkan Tuan Asai yang sedang sakit untuk pulang. Di apartemen menyisakan Ayako dan Nyonya Asai, mereka berbincang mengenai kejadian ini. Nyonya Asai yang awalnya marah berubah menjadi lembut, sebab sebelumnya Ayako bilang dirinya tidak ingin untuk merebut suaminya. Ayako hanya mengincar uang Tuan Asai.

Nyonya Asai kemudian menyarankan Ayako untuk mencari laki-laki baik-baik kemudian menikah. Nyonya Asai juga menawarkan akan mengenalkan Ayako pada seseorang. Namun Ayako mengaku telah memiliki kekasih dan berniat menikah dengannya. Pembicaraan mereka berdua kini semakin dekat, Ayako yang sejak tadi berada pada ruang berbeda kini mendekat duduk di sebelah Nyonya Asai. Pembicaraan mereka berdua ditutup dengan Ayako yang menceritakan masalahnya, apakah kekasihnya akan menerima keadaannya saat ini. Nyonya Asai menutup dengan saran bijaksana, jika cinta Ayako dan kekasihnya begitu besar, maka hal itu harusnya bukan menjadi masalah.


Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
65	 <p>Durasi: 00:44:40</p>	Stasiun Kereta.	<p>Sachiko: "Hiroshi sudah pulang."</p> <p>Ayako: "Apa dia libur kuliah?"</p> <p>Sachiko: "Dia butuh uang."</p> <p>Ayako: "Butuh uang?"</p> <p>Sachiko: "Dia sudah dekat kelulusan, namun uang kuliahnya belum dibayar."</p> <p>"Padahal sudah ada perusahaan yang akan mempekerjakannya setelah lulus."</p> <p>"Tapi kampusnya butuh uang jaminan."</p> <p>Ayako: "Dia butuh berapa?"</p> <p>Sachiko: "Kira-kira 200 Yen."</p> <p>Ayako: "Dia tak akan dapat uang sebanyak itu kalau di rumah."</p> <p>"Ayah bilang apa?"</p> <p>Sachiko: "Ayah bilang akan usahakan, tapi Ayah, kan baru saja mulai bekerja lagi, sepertinya sulit"</p> <p>"Kakak bisa bantu Hiroshi?"</p> <p>Ayako: "Mana mungkin bisa, Ayah saja tidak mampu."</p> <p>"Jangan harap apa-apa dariku."</p>	

Tabel 4.3 Pertemuan Ayako dengan Sachiko di stasiun kereta

Ayako duduk dikursi kereta sendirian, kemudian berhenti di sebuah stasiun.


Ayako secara tidak sengaja bertemu dengan adiknya, Sachiko. Sachiko bercerita bahwa

Hiroshi pulang kerumah dan membutuhkan bantuan untuk membayar biaya kuliahnya. Ayako bilang tidak dapat membantu Hiroshi, karena hal itu tanggung jawab sang ayah. Mereka berdua akhirnya bertengkar dan Sachiko pergi meninggalkan Ayako.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
73	 Durasi: 00:48:01	Restoran.	Fujino: “Jadi kita memang ditakdirkan untuk bersama, ya.” Ayako: “Sayang sekali ya.” Fujino: “Jangan bilang begitu, kurasa aku tak sejelek dan semiskin Asai.” Ayako: “Itu sih menurut Anda.” Fujino: “Datar sekali jawabanmu	-


Tabel 4.4 Ayako bersama Fujino di restoran

Dari jendela sebuah restoran, terlihat Fujino dan Ayako duduk disatu meja dan meminum *sake* bersama. Fujino dalam keadaan mabuk mengatakan bahwa dirinya senang mereka berdua kini dapat bersama. Ayako dengan tanggapan datar mengatakan “sayang sekali ya”. Kemudian Fujino berdiri, membuka sebuah pintu geser ruangan di sebelahnya. Fujino menarik tangan Ayako, mencoba memeluknya namun Ayako menolaknya.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
96	 <p>Durasi: 01:07:11</p>	Rumah keluarga Murai.	-	-

Tabel 4.5 Ayako duduk sendirian terpisah dengan keluarganya

Shot ini diawali dengan perjalanan pulang Ayako dan Ayahnya dari kantor polisi. Mereka berdua hanya diam saja dalam sebuah bus, Junzo yang menunduk dan Ayako yang melihat kedepan. Saat sampai dirumah, Junzo melepas topi dan duduk bersama Sachiko dan Hiroshi yang sudah menunggu. Namun Ayako langsung duduk dan menghisap rokok di ruang tengah terpisah dengan keluarganya. Ayako mengambil dompetnya dan mengeluarkan *make up*. Ayako hanya diam saja, di ruang sebelah ada seluruh anggota keluarganya yang hanya dipisahkan pintu geser yang separuh tertutup.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
97	 <p>Durasi: 01:07:23</p>	Rumah keluarga Murai.	Hiroshi: "Ayah ayo makan."	-


Tabel 4.6 Pengucilan Ayako oleh keluarganya

Hiroshi, Sachiko, dan Junzo duduk didepan meja sedang bersiap menyantap *sukiyaki*. Sachiko dan Hiroshi melihat Ayako yang ada di ruang tengah. Sedangkan Junzo hanya menunduk saja sejak sampai di rumah. Hiroshi kemudian mengajak ayahnya untuk makan. Kemudian Ayako mulai bicara, menanyakan kabar Hiroshi. Namun Hiroshi tak peduli dan hanya melanjutkan makannya

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
103.	<p>Durasi: 01:09:18</p>	Rumah keluarga Murai.	<p>Hiroshi: “Ayah! Waktu itu sudah janji tak akan biarkan dia kembali?”</p> <p>“Dia tak boleh tinggal di sini. Aku tak akan biarkan.”</p> <p>Ayako: “Jadi aku harus pergi lagi?”</p> <p>Hiroshi: “Ya, pergilah.”</p> <p>Ayako: “Cuma kamu saja yang berpikir begitu, Ayah dan Sachiko tak akan pernah usir aku! Bukan begitu?”</p> <p>Sachiko: “Jangan tanya-tanya aku.”</p> <p>“Aku jadi malu ke sekolah. Koran-koran memuat berita soal kakak!”</p> <p>“Bahkan ketemu teman-teman saja aku malu.”</p> <p>“Bukan begitu, Ayah?”</p>	-

Tabel 4.7 Pengusiran Ayako oleh Hiroshi

Hiroshi bicara dengan ayahnya, Junzo, seharusnya ia tak mengizinkan Ayako untuk datang lagi. Hiroshi melarang kehadiran Ayako. Junzo tidak menjawab dan hanya minum *sake*. Hiroshi menjawab dengan marah dan mengusir Ayako. Ayako meminta bantuan pada Ayahnya dan adiknya. Namun Sachiko malah menceritakan bahwa dirinya malu berita mengenai Ayako sudah tersebar dikoran dan membuatnya dibicarakan teman sekolahnya.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
104	 <p>Durasi: 01:09:51</p>	Rumah keluarga Murai.	<p>Junzo: “Putriku ditangkap dan ditahan polisi.”</p> <p>“Kamu sungguh bikin malu keluarga kita.”</p> <p>Ayako: “Jadi begitu?”</p> <p>“Tak pernah kusangka akan diperlakukan begini di rumah sendiri.”</p>	-


Tabel 4.8 Ayako meninggalkan rumah setelah diusir oleh keluarganya

Junzo dengan menunduk tiba-tiba bicara, Ayako membuat malu keluarga Murai. Ayako yang semakin kesal dengan perlakuan keluarganya sendiri, berdiri dari meja dan berjalan ke pintu rumah. Ayako pergi, seluruh anggota keluarganya hanya melihat. Junzo mengikuti Ayako hingga pintu rumah namun tidak mencoba mencegah Ayako.

4.1.2 Kendali Laki-laki terhadap Seksualitas Perempuan

Kategori ini merupakan kumpulan *shot* yang menunjukkan kendali laki-laki terhadap seksualitas perempuan. Pada *shot* 29 Tuan Asai menawarkan pada Ayako untuk menjadi istri simpanannya dengan imbalan uang. Tuan Asai merangkul Ayako


dan merayunya. Ayako menerima uang itu pada *shot* 46 setelah menjadi istri simpanan Tuan Asai dan tinggal di apartemen yang disediakan Tuan Asai. Hubungan pernikahan mereka berdua bersifat transaksional, uang dapat membeli tubuh atau seksualitas perempuan. Begitu pula yang ada pada *shot* 73 dan *shot* 74 ketika Fujino juga ingin membantu keuangan Ayako dengan imbalan akan menjadi perempuan simpanannya. Meskipun ada penolakan dari Ayako, dengan membawa lari uang Fujino dan meninggalkannya, namun kesepakatan awal mereka adalah pernikahan.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
29	 <p>Durasi: 00:13:14</p>	Ruang kerja Tuan Asai.	<p>Tuan Asai: “Coba dengar...”</p> <p>Ayako: “Ya, Tuan?”</p> <p>Tuan Asai: “Soal usulan kemarin itu sudah kamu pertimbangkan, belum?”</p> <p>“Aku akan tanggung semua kebutuhanmu.”</p> <p>“Jangan tegang begitu.”</p> <p>“Aku sudah menemukan apartemen yang cocok.”</p> <p>“Kamu tahu, aku benar-benar kesepian.”</p> <p>Ayako: “Teganya Anda menghina saya seperti ini.”</p>	-

Tabel 4.9 Tuan Asai meminta Ayako untuk menjadi istri simpanan

Tuan Asai duduk dimeja dan menawarkan Ayako untuk menjadi wanita simpanannya. Kemudian Tuan Asai berdiri sambil menawarkan selebar uang (dalam


bentuk cek). Tuan Asai bicara lebih dekat sambil merangkul bahu Ayako. Namun Ayako menolak dan berjalan menjauh dari Tuan Asai.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
46	<div><p>Durasi: 00:27:18</p></div>	Apartemen	Tuan Asai: “Hari yang indah.” “Kenapa murung begitu.” Ayako: “Kamu terlalu lama datangnya.” Tuan Asai: “Benarkah?” “Mengenai masalah ayahmu itu, semua akan segera beres.” Ayako: “Terimakasih banyak.” Tuan Asai: “Ini 300 Yen seperti yang aku janjikan.” Ayako: “Terimakasih.” Tuan Asai: “Sebaiknya cairkan segera uang itu.” “Dan bayarkan hutang ayahmu pada perusahaannya segera.” Ayako: “Secepatnya akan saya cairkan.”	-

Tabel 4.10 Ayako menerima uang sebagai istri simpanan tuan Asai


Shot ini diawali dengan kedatangan Tuan Asai di bangunan apartemen yang megah. Tuan Asai menaiki tangga dan masuk kedalam ruang apartemen. Ayako sudah menunggu dan menyambut dengan membukakan mantel Tuan Asai lalu melipatnya. Tuan Asai kemudian berganti pakaian dengan kimono dan Ayako sekali lagi membantu menggunakannya. Kemudian mereka berdua duduk di lantai dengan alas *tatami* (tikar jerami). Tuan Asai membuka dompet dan mengeluarkan selembor kertas (uang cek)

berjumlah 300 yen dan diberikan pada Ayako untuk digunakan membayar hutang Ayah Ayako.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
73	 Durasi: 00:48:40	Restoran.	Fujino: “Jadi kita memang ditakdirkan untuk bersama, ya.” Ayako: “Sayang sekali ya.” Fujino: “Jangan bilang begitu, kurasa aku tak sejelek dan semiskin Asai.” Ayako: “Itu sih menurut Anda.” Fujino: “Datar sekali jawabanmu	-

Tabel 4.11 Ayako bersama Fujino di restoran

Dari jendela sebuah restoran, terlihat Fujino dan Ayako duduk disatu meja dan meminum *sake* bersama. Fujino dalam keadaan mabuk mengatakan bahwa dirinya senang mereka berdua kini dapat bersama. Ayako dengan tanggapan datar mengatakan “sayang sekali ya”. Kemudian Fujino berdiri, membuka sebuah pintu geser ruangan di sebelahnya. Fujino menarik tangan Ayako, mencoba memeluknya namun Ayako menolaknya.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
75	 <p>Durasi: 00:49:43</p>	Restoran.	<p>Fujino: “Apa yang sedang kamu lakukan Ayako?”</p> <p>Ayako: “Dia ingin ditemani Geisha favoritnya.”</p> <p>“Santai saja. Duduklah disitu.”</p> <p>Fujino: “Kamu pikir bisa begitu saja ambil uangnya dan kabur?”</p> <p>Ayako: “Selamat tinggal.”</p> <p>Fujino: “Tunggu!”</p> <p>“Orang lain bisa saja kamu perlakukan seperti itu... Tapi tidak denganku.”</p>	-

Tabel 4.12 Ayako menolak tawaran Fujino


Fujino memanggil Ayako yang berada di ruang sebelah. Kemudian Ayako muncul bersama seorang Geisha. Ayako meminta Geisha tersebut untuk menemani Fujino. Lalu Fujino yang bingung berdiri dan bertanya mengenai uang yang diberikannya pada Ayako. Namun Ayako langsung pergi dengan melepas tangan Fujino yang mencoba menahannya. Fujino yang tidak terima atas perlakuan Ayako, berteriak mengancamnya.

4.1.3 Kendali Laki-laki terhadap Gerak Perempuan

Kategori ini merupakan kumpulan *shot* yang menunjukkan kendali laki-laki terhadap gerak perempuan. Kendali terhadap gerak perempuan diberlakukan seperti


pembatasan untuk meninggalkan ruang rumah tangga, pemisahan ketat antara privat dan publik, pembatasan interaksi antara kedua jenis kelamin, dan sebagainya. Pembatasan gerak perempuan artinya mengontrol mobilitas dan kebebasan perempuan dengan cara yang khas, karena laki-laki tidak mendapatkan pembatasan yang sama. Pembatasan yang berbasis gender. Pada *shot* 17 tampak Nyonya Asai berbincang dengan Tuan Asai mengenai dirinya yang pulang dini hari dari perkumpulan wanita. Pembatasan gerak perempuan dilakukan Tuan Asai dengan meminta istrinya untuk diam saja di rumah seperti layaknya seorang istri. Kemudian pada *shot* 43 terlihat Ayako sedang duduk dikursi apartemennya setelah menjadi istri simpanan Tuan Asai.

Setelah menikah Ayako tidak lagi bekerja, hanya tinggal di apartemen menunggu kedatangan Tuan Asai. Penampilan Ayako pun berbeda dengan tatanan rambut khusus untuk perempuan yang menikah dan selalu mengenakan kimono. Tatanan rambut ini kemudian menjadi masalah ketika Nyonya Asai memergoki Tuan Asai dan Ayako sedang berada pada teater *bunraku* (wayang boneka) pada *shot* 52. Nyonya Asai langsung menyadari bahwa mereka berdua telah menikah karena tatanan rambut Ayako. Perempuan yang menikah diharuskan merubah penampilannya, namun tidak bagi laki-laki. Hal ini tentu mempengaruhi kebebasan perempuan di ruang publik. Seperti Nishimura yang jadi segan setelah menemui Ayako di pertokoan dan melihat tatanan rambut Ayako pada *shot* 57. Nishimura jadi susah mengenali Ayako karena gaya berpakaianya setelah menikah, dan ia pun langsung menyadari bahwa Ayako telah menikah hanya dengan melihat penampilannya. Hingga Ayako harus berbohong telah bekerja di salon kecantikan agar pembicaraan dengan Nishimura dapat berlanjut.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
17	 <p>Durasi: 00:06:33</p>	Kamar Tuan Asai. Pagi hari.	<p>Tuan Asai: “Sering sekali kamu kesana.”</p> <p>“Bukannya kemarin baru dari sana?”</p> <p>“Jangan bohong. Mana ada rapat sampai jam dua subuh begitu?”</p> <p>Nyonya Asai: Aku ini jadi pengurus perkumpulan. Jadi, banyak urusan,”</p> <p>Tuan Asai: “Apa kamu tidak bisa sesekali di rumah saja seperti layaknya seorang istri?”</p> <p>Tuan Asai: “Begini Dokter, dia ini jarang di rumah. Saya iri pada anda” (berbicara kepada Dokter Yoko.)</p>	-


Tabel 4.13 Tuan Asai meminta istrinya tetap dirumah

Adegan ini bermula ketika Nyonya Asai yang sedang sakit ingin pergi ke perkumpulan perempuan. Padahal sebelumnya Nyonya Asai baru saja pulang pukul dua pagi. Didepan meja makan bersama Dokter Yoko, Tuan Asai kemudian mengeluhkan istrinya yang jarang sekali berada di rumah. Tuan Asai mengatakan iri pada Dokter Yoko yang memiliki istri yang selalu berada dirumah. Kemudian Tuan Asai meminta pada istrinya untuk sesekali diam saja dirumah seperti layaknya seorang istri.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
52	 <p>Durasi: 00:33:30</p>	Koridor gedung teater.	<p>Nyonya Asai: “Dokter.”</p> <p>Nyonya Asai: “Kelihatannya kamu sedang senang-senang, ya?”</p> <p>“Jadi Ayako... kapan kalian menikah?”</p> <p>“Tatatanan rambut ala perempuan menikah cocok untukmu.”</p> <p>“Maaf aku tidak memberimu hadiah pernikahan.”</p> <p>Pelayan Nyonya Asai: “Jangan gaduh disini.”</p>	


Tabel 4.14 Nyonya Asai memergoki Tuan Asai bersama Ayako

Adegan ini diawali dengan Dokter Yoko yang memberitahu Tuan Asai bahwa istrinya sedang menonton pertunjukan yang sama dengan mereka. Tuan Asai lalu keluar menuju koridor bersama Dokter Yoko dan Ayako. Namun datang Nyonya Asai bersama pelayannya menghampiri mereka. Nyonya Asai langsung menuduh suaminya selingkuh dengan Ayako ketika melihat gaya rambut Ayako. Sebab Ayako menggunakan tatanan rambut ala perempuan menikah atau *marumage*. Kemudian Tuan Asai mencoba menghindar dengan berjalan pergi.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
43	 <p>Durasi: 00:26:00</p>	Ruang apartemen.	-	Musik klasik.

Tabel 4.15 Ayako sendirian menunggu Tuan Asai datang

Ayako berada diruangan apartemen dengan *furniture* modern, seperti kursi kayu dan meja. Ayako duduk dilantai sendirian sambil merokok. Kemudian berdiri dan berpindah duduk di kursi dan membuka cermin. Ayako sudah tidak bekerja sebagai operator telepon lagi. Kegiatan Ayako setelah menjadi istri simpanan Tuan Asai hanya menunggu kedatangan suaminya di rumah.

Shot	Visual		Audio	
	Screenshot	Setting dan waktu	Dialog	Sound effect
57	 <p>Durasi: 00:36:02</p>		<p>Nishimura: “Ayako!”</p> <p>“Apa benar kamu Ayako?”</p> <p>Ayako: “Nishimura...”</p> <p>Nishimura: “Dari tadi aku perhatikan apa benar kamu. Kamu bikin pangling.”</p> <p>“Rambutmu...”</p> <p>“Kamu sudah menikah, ya?”</p> <p>Ayako: “Tak sepenuhnya begitu.”</p> <p>Nishimura: “Tapi rambutmu...”</p> <p>Ayako: “Aku kerja di salon kecantikan.”</p> <p>“Temanku berlatih dengan merias rambutku.”</p>	

Tabel 4.16 Pertemuan Ayako dengan Nishimura

Nishimura melihat Ayako dari jauh dan menghampiri. Nishimura bertanya pada Ayako mengapa tatanan rambutnya seperti tatanan rambut perempuan yang sudah menikah. Kemudian Ayako menjawab dengan berbohong bahwa Ayako bekerja disalon kecantikan.

4.2 Pembahasan

Film *Osaka Elegy* menggambarkan apa yang perempuan alami dengan tokoh utama Ayako dalam tekanan kendali laki-laki dalam tenaga kerja perempuan, untuk menghasilkan uang. Masalahnya bermula ketika ayah Ayako menggelapkan uang dari

perusahaannya dan tidak dapat membayar kembali. Pilihan pertama Ayako adalah bertindak sebagai anak perempuan yang patuh. Ayako berusaha meminjam uang dari kekasihnya, Nishimura, namun Nishimura tidak dapat membantu. Jalan kedua yang terbuka untuk ayako adalah berkompromi. Ayako memilih menjadi istri simpanan bosnya, Tuan Asai, yang sebelumnya menawarkan dengan iming-iming imbalan uang sejumlah hutang ayahnya. Meskipun tindakannya bertentangan dengan norma yang ada, namun motifnya terhormat demi keberlangsungan keluarga.

Pada *shot* 46 terlihat Ayako dan Tuan Asai duduk bersebelahan di lantai dengan alas *tatami* (tikar jerami) dengan pengambilan gambar *two shot/full shot*. Bentuk *shot* ini berusaha menampilkan ruang sekeliling apartemen tempat Ayako tinggal, yang disediakan oleh Tuan Asai. Ada bagian ruang tengah dengan kursi dan meja, yang jarang ditemui di rumah tradisional Jepang. Namun ada bagian tradisional dengan alas *tatami* tempat mereka berdua duduk. Apartemen ini membagi dua ruang besar antara yang modern dan tradisional, tidak seperti rumah Ayako yang sempit dengan beberapa sekat antar ruang kecil. Kamera kemudian melakukan *panning* mengikuti gerak Ayako yang berjalan dibelakang Tuan Asai setelah menerima uang. Hubungan transaksional dalam balutan afeksi ini adalah pekerjaan bagi Ayako, setelah meninggalkan pekerjaannya sebagai operator telepon.

Junzo Murai, ayah Ayako mengetahui pekerjaan lama Ayako sebagai operator telepon tidak akan cukup untuk membayar hutangnya. Namun setelah Ayako menjadi istri simpanan Tuan Asai, Junzo menerima uang dan membayar hutangnya, namun Junzo tidak pernah peduli darimana uang tersebut didapatkan Ayako. Dalam hal ini

laki-laki dalam budaya patriarki melakukan kontrol dengan cara memaksa atau mencegah para perempuan untuk menjual tenaga sesuai dengan keinginan mereka (Bhasin, 1996). Junzo tidak peduli pekerjaan Ayako asalkan menerima uang sebagai bentuk kepatuhan perempuan pada keluarga patriarki. Laki-laki dalam keluarga patriarki mengambil penghasilan perempuan, dan mereka tidak peduli dengan keinginan perempuan. Adanya kontrol atas perempuan dan eksploitasi terhadap perempuan ini berarti laki-laki secara material mendapat keuntungan dari patriarki, mereka mendapat perolehan ekonomi konkret dari subordinasi perempuan (Bhasin, 1996). Inilah yang dimaksud Sylvia Walby (1990) ketika ia berpendapat bahwa perempuan adalah kelas produser dan laki-laki adalah kelas pengeksploitasi.

Osaka elegy adalah film dengan genre *shinpa* (*new school*/gaya baru) yang diadaptasi dari narasi-narasi teater tradisional Jepang. Film *shinpa* memiliki ciri latar waktu kondisi kontemporer ketika film dibuat dan membawa narasi-narasi kekuasaan maskulin (Wada-Marciano, 2008). Tragedi dalam film *shinpa* selalu berfokus pada penderitaan perempuan dalam dominasi budaya patriarkis (Thompson dan Bordwell, 2014). Film *shinpa* menggambarkan perempuan dalam situasi yang menghadapi sebuah dilema antara kewajiban dan perasaan (*giri-ninjo*) (Sato, 2008). Hal ini tampak pada keinginan Ayako menikah dengan kekasihnya, Nishimura yang diungkapkannya pada Nyonya Asai tepat setelah perselingkuhan antara Ayako dan Tuan Asai terbongkar. Pada *shot* 64 Ayako yang duduk diatas kursi dengan melipat kaki berbicara dengan Nyonya Asai yang duduk di lantai. Pembicaraan mereka berdua gagal berkembang menjadi kisah cinta segitiga yang melodramatis yang biasa ada diantara

istri, istri simpanan dan suami. Ayako justru lega karena hubungannya dengan Tuan Asai yang hanya dilandasi oleh negosiasi ekonomi telah berakhir. Kemudian Ayako berujar “Sekarang, yang paling saya inginkan, menikah dengan lelaki baik-baik”. Kini kesempatan Ayako untuk memenuhi keinginannya sendiri setelah berkorban dalam tanggung jawab keluarga.

Dalam bidikan *medium shot* di kereta, wajah Ayako terlihat tersenyum cerah, antusias akan segera menemui kekasihnya. Singkat namun penuh harapan, sebelum akhirnya Ayako bertemu adiknya Sachiko. Di peron stasiun suasana optimis perlahan menghilang, Ayako diberitahu jika kakak laki-lakinya, Hiroshi sedang kesulitan keuangan untuk melanjutkan kuliahnya. Ayako menolak untuk membantu, dan menyarankan untuk memintanya pada sang ayah. Ayako berjalan menjauh menaiki tangga untuk keluar dari stasiun kereta bawah tanah, kemudian Ayako berhenti untuk berfikir. Harapannya untuk menikahi Nishimura sekali lagi dihancurkan oleh tanggung jawab pada keluarganya, kali ini melibatkan kakak laki-lakinya. Ayako kembali memilih untuk berkorban demi keluarga, belum mendapatkan *giri* (keinginan), Ayako sudah harus kembali bergulat dengan *ninjo* (kewajiban).

Mizoguchi kemudian menampilkan sebuah *long shot/establish shot*, hampir seluruh layar menampilkan gambar sungai dan refleksi dari papan iklan lampu neon. Ayako bertemu dengan Fujino di restoran tepi sungai, gambar gelap malam hari berfungsi sebagai atmosfer dalam tindakan yang dipilih Ayako, transaksi vulgar antara uang dan seks. Kesempatan Ayako untuk mendapatkan uang hanya dengan mendekati Fujino, rekan kerja Tuan Asai yang ia temui di kantor. Fujino memberikan uang yang

diminta Ayako, namun sebaliknya Ayako tidak membuat transaksi berjalan sesuai keinginan keduanya. Ayako memanggil *geisha* untuk melayani Fujino dan berjalan pergi meninggalkan Fujino yang marah. Transaksi seksual berubah menjadi sebuah penipuan. Tindakan Ayako dengan mendekati Fujino merupakan pilihan terakhir yang ada, sebab pekerjaan lain tidak tersedia bagi perempuan. Karena laki-laki mempertahankan kontrol atas tenaga kerja perempuan dengan menyingkirkan perempuan dari aksesnya pada beberapa sumber daya produktif yang penting (dalam masyarakat kapitalis, misalnya, pekerjaan dengan upah yang baik) dan dengan membatasi seksualitas kaum perempuan (Heidi Hartmann, dalam Bhasin, 1990). Berbagai pekerjaan untuk wanita muda yang tersedia pada tahun 1920-an di kota besar seperti Osaka hanya seperti pelayan kafe dan asisten toko (Kawamoto dalam Phillips & stinger, 2007). Bahkan pelayan kafe setara dengan *geisha* dan tidak diterima secara sosial. Keputusan Ayako adalah keterbatasan dari reduksi yang dilakukan laki-laki bagi peluang kerja perempuan. Perempuan disisihkan dari pekerjaan yang upahnya tinggi, mereka dipaksa menjual tenaga dengan upah yang sangat rendah (Bhasin, 1996). Laki-laki membatasi pekerjaan perempuan dan menyisakan pekerjaan yang buruk bagi perempuan, salah satunya eksploitasi seksual.

Ayako ditangkap polisi atas tindakannya pada Fujino, lalu dibebaskan karena tidak memiliki catatan kriminal. Pada kepulangannya, *shot 96* Ayako duduk dilantai menghisap rokok, di ruangan lain seluruh anggota keluarganya sedang bersiap untuk makan. Mizoguchi kali ini fokus menghadirkan seluruh anggota keluarga Murai di rumah kecilnya. Ayako yang berada diruang tamu dan anggota keluarga lainnya

diruang makan. Meskipun berada di ruangan terpisah, Mizoguchi membuka partisi ruangan (*shoji*) yang memisahkan mereka. Tampak sebuah keluarga yang kehilangan kepercayaan yang ditampilkan dalam ekspresi visual dan verbal. Ayako yang riang, mencoba kembali lagi pada keluarga dan mencairkan suasana. Hiroshi, anak laki-laki tertua dalam keluarga memerintahkan ayahnya untuk tidak membiarkan Ayako masuk ke rumah kembali. Dia bahkan tidak menganggap bahwa Ayako telah berjasa mengorbankan dirinya untuk mendapatkan uang yang diperlukan untuk kelulusannya. Sachiko, anak perempuan paling muda merasa malu dengan tingkah laku kakaknya. Sang ayah, pada gilirannya, tetap diam, tidak berdaya untuk membelanya. Sempitnya rumah menampilkan kemiskinan keluarga; namun ironisnya, kemiskinan telah mengasingkan mereka alih-alih menyatukan mereka. Laki-laki dalam keluarga Ayako, ayah dan kakak laki-laknya terlalu lemah dan egois untuk menyela matkan keluarganya dari kemiskinan. Malahan, mereka membiarkan Ayako berkorban begitu saja dan kemudian mengucilkannya karena perilaku yang mencoreng kehormatan keluarga.

Laki-laki juga mengendalikan seksualitas perempuan dalam masyarakat patriarki, menurut Bhasin (1996) budaya laki-laki mendefinisikan perempuan sebagai objek seksual untuk kenikmatan laki-laki. *Osaka Elegy* menampilkan ulang hal itu dalam bentuk hubungan Ayako dan laki-laki diluar anggota keluarganya. Tuan Asai berhadapan dengan Ayako di depan meja kerjanya pada *shot* 29. Tuan Asai bertanya mengenai usulannya untuk menjadikan Ayako sebagai *kakoware-mono* (istri simpanan) dan akan menanggung semua kebutuhan Ayako. Ajakan itu diselingi sebuah

rangkulannya pada bahu Ayako. Saat itu juga Ayako menolaknya. Namun tawaran itu diterimanya setelah Ayako terdesak membutuhkan uang untuk membayar hutang ayahnya. Pada *shot* 46 terlihat Ayako yang sudah menjadi istri simpanan menunggu Tuan Asai pulang. Ayako yang pergi dari rumah kini tinggal di apartemen yang diberikan Tuan Asai. Dengan bidikan *long shot*, Ayako duduk dilantai dengan alas *tatami* didepan kompor pemanas. Pada *background* sebelah kiri tampak ruang tengah bergaya barat dengan meja dan kursi. Ayako bergerak keruang tengah, duduk dikursi dan kamera bergerak *panning* untuk membuat Ayako tetap ditengah *frame* tanpa mendekatinya. Pengambilan gambar *long shot* dan statis ini menunjukkan Ayako yang telah berpindah kelas, dari tradisional menuju modern yang berkecukupan ekonomi.

Dalam batas ruang tradisional yang diatur dalam lingkungan modern, Ayako memainkan perannya sebagai istri simpanan. Terasing dari dunia luar, dia menunggu kekasih atau majikannya. Ayako kini menjadi istri simpanan Asai dengan syarat bahwa ia mendapatkan uang untuk melunasi hutang ayahnya dan ayahnya juga mendapatkan pekerjaan di perusahaan Asai. Mizoguchi dengan sengaja menampilkan maksud yang ironis dari seksualitas perempuan melalui uang dalam skema kapitalisme (Phillip dan Stinger, 2007). Seksualitas perempuan dapat dibeli dengan uang dan pernikahan menjadi bentuk transaksinya. *Osaka Elegy* juga menegaskan seksualitas perempuan dapat dibeli pada adegan ketika Ayako bertemu Fujino di sebuah restoran tepi sungai. Dengan nuansa yang gelap Mizoguchi mengambil gambar dengan *long shot* dan hampir separuh *frame* dipenuhi gambar sungai dengan pantulan lampu neon. Mizoguchi memilih menggunakan latar tempat sebuah kafe karena pada tahun 1920-

an dan setelahnya, kafe adalah simbol dari bentuk hiburan seksual yang lebih murah dibanding *geisha* tradisional (Fujime dalam Phillip dan Stinger, 2007). Meskipun pada akhirnya Ayako hanya menerima uang Fujino dan menolak untuk menjadi istri simpanannya, kesepakatan mereka sebelumnya adalah untuk menikah.

Pernikahan adalah cara yang efisien yang memungkinkan laki-laki mengontrol perempuan untuk melayani laki-laki dalam hal seksualitas (Heidi Hartmann dalam Bhasin, 1996). Meskipun dalam balutan pernikahan, hubungan afeksi dengan transaksi ekonomi adalah bentuk lain dari prostitusi. Uang yang bertindak sebagai bentuk kekuatan, uang bertindak seperti kekuatan fisik dalam perkosaan (MacKinnon, 2009). Prostitusi adalah kekerasan seksual yang menghasilkan keuntungan ekonomi bagi para pelaku (Farley, 2003). Namun yang terjadi dengan Ayako, tindakannya bukanlah pilihan yang sadar dan diperhitungkan. Menurut Farley (2003) sebagian besar perempuan yang menjadi pelacur melakukan hal itu karena mereka dipaksa atau tindak perdagangan manusia, dan ketika itu adalah keputusan independen, umumnya hasil dari kemiskinan ekstrim dan kurangnya kesempatan (Farley, 2003).

Prostitusi tidak bisa hanya dilihat sebagai fenomena sosial yang terjadi dalam suatu kumpulan masyarakat tertentu. Prostitusi lebih tepatnya dilihat dari subordinasi gender yang terlembagakan. Terlembagaan tersebut dimungkinkan dengan keberlangsungan patriarki sebagai sistem sosial dominan yang terjadi di masyarakat. Terlembagakannya kondisi subordinasi tersebut terwujud dalam direduksinya nilai-nilai tubuh perempuan dalam negosiasi ekonomi; laki-laki membayar, perempuan sebagai pelayan. Boleh dibilang, salah satu bentuk prostitusi yang terlembagakan dan

merupakan hasil turunan dari patriarki feodal adalah bentuk kepemilikan istri di luar istri sah dalam bentuk istri simpanan atau selir. Istri simpanan dapat dilihat sebagai melembaganya prostitusi tersebut di dalam bentuk relasi-relasi formal laki-laki dan perempuan. Keterlembagaan tersebut menyusup ke dalam apa yang disebut sebagai bentuk kesakralan dari relasi laki-laki dan perempuan; pernikahan.

Untuk mengendalikan seksualitas dan produksi perempuan, kaum laki-laki perlu mengontrol gerak perempuan (Bhasin, 1996). Pada *shot* 17 Nyonya Asai atau Sumiko berbincang dengan Tuan Asai didepan meja makan. Tuan Asai kesal karena Sumiko semalam pulang hingga larut. Sumiko mengklaim bahwa dia menghadiri pertemuan klub perempuan sementara suaminya mengeluh bahwa dia harus tinggal di rumah lebih sering, seperti seorang istri pada umumnya. Namun, ketika Sumiko mengatakan bahwa Tuan Asai yang menikahi keluarganya, dan mewarisi bisnis keluarga istrinya, Tuan Asai lalu terdiam. Tuan Asai mencoba membatasi mobilitas istrinya, namun gagal. Mizoguchi mencoba mengatakan bahwa uang dapat membeli kehormatan perempuan. Pengambilan gambar suasana sarapan pagi suami istri ini ditangkap dengan *shot-shot* yang terputus, kamera bergantian menangkap gambar salah satu dari mereka. Alih-alih menggabungkan mereka bersama dalam *shot* statis. Mizoguchi menggunakan cara ini untuk menekankan kerenggangan emosional mereka.

Ketidakpuasan Tuan Asai sebagai laki-laki yang gagal mengendalikan perempuan kemudian dilampiaskan dengan mencari istri simpanan. Tuan Asai mencari perempuan yang dapat dikendalikan mobilitasnya; patuh. Dirinya memanfaatkan Ayako, bawahannya yang sedang terdesak secara finansial untuk jadi simpanannya.

Tuan Asai memberikan fasilitas apartemen modern untuk Ayako tinggal. Pada *shot* 43 Ayako terlihat tinggal di apartemen yang modis, dengan arsitektur barat dibalut dengan pakaian kimono. Ayako sering ditampilkan duduk dikursi, sesuatu yang jarang ditemukan di rumah tradisional Jepang.

Pada *shot* 43 terlihat Ayako yang sudah menjadi istri simpanan menunggu Tuan Asai pulang, dia sudah tidak lagi bekerja sebagai operator telepon. Dengan bidikan *long shot*, Ayako duduk dilantai dengan alas *tatami* didepan kompor pemanas. Pada *background* sebelah kiri tampak ruang tengah bergaya barat dengan meja dan kursi. Ayako bergerak keruang tengah, duduk dikursi dan kamera bergerak *panning* untuk membuat Ayako tetap ditengah *frame* tanpa mendekatinya. Sekali lagi Mizoguchi menggunakan tangkapan *long shot* yang dominan dan gelap, suasana khas Mizoguchi yang didefinisikan oleh Donald Richie (2005) sebagai perpaduan karakter individu dan lingkungannya. Suasana suram yang membosankan seperti keputusan dari kesulitan ayako.

Ayako terlihat bosan, hanya merokok dan berkaca. Pekerjaan barunya hanya menunggu suaminya pulang. Hal ini adalah bagaimana laki-laki mengendalikan gerak perempuan dengan pernikahan. Menurut Bhasin (1996) pembatasan gerak perempuan diberlakukan seperti pembatasan untuk meninggalkan rumah tangga, pemisahan ketat antara yang privat dan publik. Mengendalikan gerak perempuan artinya laki-laki tidak mendapatkan pembatasan yang sama. Pembatasan ini berbasis gender, ada yang boleh dilakukan laki-laki namun tidak bagi perempuan. Sepanjang adegan di apartemen, Mizoguchi sering menampilkan Ayako yang berdiri didekat jendela dan membiarkan

kita melihatnya melalui tirai kaca. Jendela adalah bentuk yang jelas dari pengurungan dalam masyarakat patriarki.

Kekangan terhadap perempuan hadir kembali dalam cara berpakaian. Gaya berpakaian Ayako setelah menikah berubah menjadi menggunakan *kimono* dan tatanan rambut *marumage* (gaya rambut perempuan menikah). Tatanan rambut *marumage* biasanya digunakan perempuan Jepang yang sudah menikah dan populer pada era Edo (1603-1867), namun masih sering digunakan untuk acara formal seperti pernikahan. Penampilan Tuan Asai ataupun laki-laki menikah lain dalam film *Osaka Elegy* tidak memiliki ciri khusus apapun untuk menunjukkan status pernikahannya. Tatanan rambut ini kemudian menjadi masalah ketika Nyonya Asai memergoki Tuan Asai dan Ayako sedang berada pada teater *bunraku* (wayang boneka) pada *shot* 52. Nyonya Asai langsung menyadari bahwa mereka berdua telah menikah karena tatanan rambut Ayako. Kemudian Nishimura dengan mudah menduga Ayako telah menikah ketika mereka bertemu di pertokoan pada *shot* 57. Penampilan Ayako membatasi geraknya bertemu dengan Nishimura, terlihat bahwa Nishimura menjadi segan dan Ayako harus berbohong dengan mengatakan bahwa dirinya bekerja di salon kecantikan agar pembicaraan dengan Nishimura dapat berlanjut.

BAB V

PENUTUP

5.1 Kesimpulan

Berdasarkan hasil analisis yang dilakukan pada beberapa *scene* yang menampilkan representasi perempuan dalam budaya patriarki di Jepang, pada film *Osaka Elegy*. Dapat disimpulkan bahwa sutradara Kenji Mizoguchi merepresentasikan perempuan dalam filmnya sebagai yang subordinat, yang lebih rendah dari laki-laki. Subordinasi perempuan adalah suatu situasi ketika ada hubungan kekuasaan dan laki-laki mendominasi perempuan. Subordinasi perempuan terlihat dari bagaimana laki-laki dapat mengendalikan berbagai aspek kehidupan perempuan dan perempuan mematuhi. Ada bidang-bidang kehidupan perempuan yang dikendalikan laki-laki dalam sistem patriarki pada film *Osaka Elegy*, yaitu daya produktivitas dan tenaga kerja, seksualitas, dan gerak perempuan.

Kehidupan Ayako, tokoh utama perempuan dalam film *Osaka Elegy* dikendalikan oleh seluruh laki-laki disekitarnya. Ayah dan kakak laki-laknya memaksanya untuk mendapatkan uang dengan cara apapun atau akan ditolak kehadirannya sebagai keluarga. Bos tempatnya bekerja membantu secara ekonomi namun melakukan eksploitasi seksual dengan menjadikan Ayako sebagai istri simpanan. Tidak hanya itu mobilitas perempuan juga dibatasi melalui pernikahan dengan aturan-aturan seperti patuh didalam rumah dan cara berpakaian. Film dapat

berguna untuk melihat suatu kondisi sosial pada jamannya, meskipun sekaligus membawa ideologi dan gagasan pembuatnya. *Osaka Elegy* dapat memberikan gambaran kondisi perempuan dan bentuk-bentuk subordinasi perempuan dalam budaya patriarki pada jamannya.

5.2 Saran

Berdasarkan kesimpulan diatas, dalam hal ini peneliti memberikan saran untuk penelitian selanjutnya, antara lain:

1. Penelitian selanjutnya agar dapat menjelaskan lebih jauh mengenai perempuan dalam budaya patriarki dilihat dari kajian budaya patriarki yang berbeda. Karena dalam penelitian ini, peneliti hanya berfokus pada subordinasi perempuan atau laki-laki mengontrol perempuan.
2. Penelitian selanjutnya agar dapat menggunakan perbandingan film dengan genre ‘film perempuan’ lain terkait budaya patriarki dalam film.
3. Penelitian selanjutnya agar dapat menggunakan sudut pandang (paradigma) yang berbeda, sehingga bisa menggali makna yang lebih dalam.

DAFTAR PUSTAKA

- Agusta, M. V. (2006). *Representasi Perempuan dalam Film (Semiotic Analysis tentang Representasi Perempuan dalam Konteks Budaya Jepang Melalui Penokohan Azumi dalam Film 'Azumi')*. Skripsi yang Tidak Diterbitkan, Universitas Airlangga, Surabaya, Indonesia.
- Allen, P. C. (1958). Changes in the Status of Japanese Woman. *The Ohio Journal of Science*. Vol 58, 39-42.
- Ariane, Z. [2014]. Memahami Penindasan Khusus Perempuan. Diakses pada tanggal 20 Desember 2016, dari Indoprogress: <http://indoprogress.com/2014/11/memahami-penindasan-khusus-perempuan2/>
- Berra, J. (Ed). (2010). *Directory of World Cinema: Japan*. Chicago: Intellect.
- Bhasin, Kamla. (1996). *Menggugat patriarki*. Pengantar tentang persoalan dominasi terhadap kaum perempuan. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- Bogdan, R. and Taylor, S.J. (1975). *Introduction to qualitative research methods*. New York: John Willey and Sons.
- Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and Practice: Image making for cinematographers and directors* 2nd Edition.
- Candraningrum, D. [2014]. Dewi Candraningrum: Karier Patriarki. Diakses pada tanggal 20 Desember 2017, dari Jurnal Perempuan: <http://www.jurnalperempuan.org/blog/dewi-candraningrum-karier-patriarki>
- Danesi, M. (2010). *Pengantar Memahami semiotika Media*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Eckert, P., & Sally, M. (2013). *Language and Gender: Second Edition*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Effendy, H. (2009). *Mari membuat film*. Jakarta: Erlangga.
- Farley, M. (2003). Prostitution and the Invisibility of Harm. *Researchgate: Women and Therapy* 26 (3/4): 247-280.
- Freiberg, F. [2005]. Re-viewing Mizoguchi, Master Choreographer of the Long Take. Diakses pada tanggal 25 Mei 2016, dari Senses of Cinema: http://sensesofcinema.com/2005/cteq/re-viewing_mizoguchi/
- Goto-Jones, C. (2009). *Modern Japan: A Very Short Introduction*. UK: Oxford University Press.
- Ida, H. (2011). *Metode Penelitian Kajian Media dan Budaya*. Surabaya: Pusat penerbitan dan percetakan unair (AUP).

- Jackson, S. (2001). Why a Materialist feminism is (Still) Possible-and Necessary. Women's Studies International Forum, Special Issue: Local/Global IDs: Materialist Discursive Feminism. Vol. 24 May-August 2001 pp.283-29
- Johannsdottir, N. K. (2009). Patriarchy and the subordination of women from a radical feminist point of view.
- Jonathan, A. [2016]. Misbach Yusa Biran, Antara Reel Life dan Real Life. Diakses pada tanggal 3 Oktober 2016, dari Ruang Gramedia: <https://ruang.gramedia.com/read/1474017143-misbach-yusa-biran-antara-reel-life-dan-real-life>.
- Kamarulzaman, A. (2005). *Kamus ilmiah serapan bahasa Indonesia*. Yogyakarta: Absolut.
- Khotimah, A. K. (2010). *Perlawanan Kaum Perempuan dalam Film (Analisis Wacana Perlawanan Kaum Perempuan dalam Film "Perempuan Berkalung Sorban"*. Skripsi yang Tidak Diterbitkan. Universitas Negeri Sebelas Maret, Surakarta, Indonesia.
- Kincaid, C. [2013]. A Look at Gender Expectation in Japanese Society. Diakses pada tanggal 24 Mei 2016, dari Japan Powered: <http://www.japanpowered.com/japan-culture/a-look-at-gender-expectations-in-japanese-society>
- Kincaid, C. [2014]. Gender Roles of Woman in Modern Japan. Diakses pada tanggal 24 Mei 2016, dari Japan Powered: <http://www.japanpowered.com/japan-culture/gender-roles-women-modern-japan>
- Kriyantono, R. (2006). *Teknik Praktik Riset Komunikasi*. Jakarta: Kencana Prenadan media group.
- MacKinnon, C. [2009]. It's Wrong to Pay for Sex. Diakses pada tanggal 25 Mei 2018, dari <https://web.archive.org/web/20100625230257/http://www.cpb.org/program/intelligence-squared/episode/its-wrong-pay-sex>
- McDonald, K. (1982). Form and Function in "Osaka Elegy". *Film Criticism*, 6(2), 35-44. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44018697>
- McQuail, D. (2000), *Mass communication theories*, London, Sage Publication.
- Moelong, L. (2014). *Metodologi Penelitian Kualitatif (edisi revisi)*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Morris, G. [1998]. The Spirit Moves: The World of Kenji Mizoguchi. Diakses pada tanggal 25 Mei 2016, dari Bright Lights Film Journal: <http://brightlightsfilm.com/spirit-moves-world-kenji-mizoguchi/>
- Mulyana, D. (2008). *Metodologi penelitian kualitatif: paradigma baru ilmu komunikasi dan ilmu sosial lainnya*. Bandung: Remaja Rosdakarya.

- Mustakim, A. G. (2012). *Representasi Perempuan dalam Kanji (Analisis Semiotika Terhadap Buku Kanji Pictographix)*. Thesis yang Tidak Diterbitkan, Universitas Indonesia, Jakarta, Indonesia.
- Naratama. (2004). *Menjadi sutradara televisi dengan single dan multi camera*. Jakarta: PT Gramedia Widiasarana Indonesia.
- Nygren, S. (2007). *Time Frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Phillips, A., & Stinger, J. (Eds.). (2007). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London: Routledge.
- Putri, A., W. (2009). *Eksplorasi Tubuh Perempuan dalam Iklan (Studi Analisis Wacana Kritis Iklan Televisi AXE "Call Me" versi "Sauce", "Mist", "Special Need", "Lost")*. Skripsi yang Tidak Diterbitkan. Universitas Negeri Sebelas Maret, Surakarta, Indonesia.
- Rahmawati, H. M. (2011). *Representasi Identitas Waria dalam Film Dokumenter Wariazone*. Skripsi yang Tidak Diterbitkan, Universitas Airlangga, Surabaya, Indonesia.
- Richie, D. (2005). *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Tokyo: Kodansha International.
- Russel, C. (2011). *Classical Japanese Cinema Revisited*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Sato, T. (2008). *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*. (Vasudev, A. & Padgaonkar, L., Eds.). (Tankha, B., Trans.). New York: Oxford.
- Sharp, J. (2011). *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Sobur, A. (2003). *Semiotika Komunikasi*, Bandung: PT. Remaja Rosdakarya
- Sobur, A. (2013). *Semiotika Komunikasi*, Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Sultana, A. (2011). Patriarchy and Women's Subordination: A Theoretical Analysis. *The Arts Faculty Journal*. Vol.4 July 2010-June 2011 pp.1-18
- Sunaryo. (2007). *Kumpulan istilah penyiaran, film dan teknologi informasi*. Yogyakarta: Sekolah Tinggi Multimedia "MMTC".
- Thompson, K. & Bordwell, D. [2014]. Observations on film art "Mizoguchi: Secrets of the exquisite image". Diakses pada tanggal 25 Mei 2016, dari David Bordwell Web: <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/05/10/mizoguchi-secrets-of-the-exquisite-image/>
- Wada-Marciano, M. (2008). *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. USA: University of Hawai'i Press.

- Walby, Sylvia (1990). *Theorizing patriarchy*. Oxford: Blackwell.
- West, R., & Turner, L. (2008). *Pengantar teori komunikasi, analisis dan aplikasi*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Wibowo, I.S.W. (2013). *Semiotika Komunikasi. Aplikasi Praktis Bagi Penelitian dan Skripsi Komunikasi*. Jakarta: Mitra Wacana Media.
- Yamamoto, N. (2012). *Realities That Matter: The Development of Realist Film Theory and Practice in Japan, 1895-1945*. Universitas Yale, New Haven, Amerika Serikat.

